

SEP

SECRETARÍA DE
EDUCACIÓN PÚBLICA



CONACULTA



INBA



INBA  digital

Repositorio de Investigación y Educación Artísticas
del Instituto Nacional de Bellas Artes



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

Heterofonía 45, México, noviembre-diciembre de 1975

Cómo citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 45, México, noviembre-diciembre de 1975, pp #-#

The cover features a large, abstract graphic on the left side. It consists of a series of vertical, parallel lines that are slightly curved and converge towards the bottom left. To the right of these lines are two large, overlapping organic shapes in a dark brown color. The background is a light, textured grey.

heterofonía

45

revista
musical

Noviembre-Dic. 1975

volúmen VIII no. 6

méxico, d.f.

MICROFILM
40120710

CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA

Presidente Massaryk N° 582 (Polanco)
México 5, D. F. Tel.: 520-10-13

TODOS LOS MIERCOLES, A LAS 18.30 Hs.,
CONCIERTOS A CARGO DE MAESTROS Y ALUMNOS
DISTINGUIDOS DEL PLANTEL, EN EL AUDITORIO
"SILVESTRE REVUELTAS"

ENTRADA LIBRE

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA DE LA UNAM CENTRO DE INICIACION MUSICAL

Rivera de San Cosme 71 Tels: 535-03-44 y 535-03-42

CENTRO DE EXTENSION UNIVERSITARIA
INICIACION MUSICAL

tres niveles paralelos a los estudios de Primaria, Secundaria, y
Bachillerato

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA DE LA UNAM
ESTUDIOS A NIVEL DE LICENCIATURA

SAN COSME 71 EDIFICIO MASCARONES México, D. F.

VEERKAMP, S. A.

PALACIO DE LA MUSICA

Durango 269 Tel.: 528-59-16

Instrumentos Musicales — Cuerdas

Accesorios — Amplificadores — Micrófonos A.K.G.

Organos Electrónicos LOWREY — Pianos

Armonios — Métodos y Música Impresa en general

Acordeones HOHNER.

HETEROFONIA

REVISTA MUSICAL BIMESTRAL

Directora
ESPERANZA PULIDO

Jefe de Redacción
Claudio Landeros

Relaciones Públicas
Alberto Pulido Silva

Redacción
Heriberto Frías 514,
México 12, D. F.
Teléfono: 5-23-48-10

Correspondencia
Apartado 12-808,
México 12, D. F.

Impreso en la
"IMPRENTA IDEAL"
Fragonard No. 44
México 19, D. F.

CENIDIM
DIFUSION

SUMARIO

Noviembre-Diciembre de 1975. Vol. VIII, N° 45

● De los Editores	4
● ROBERT STEVENSON Un olvidado Manual de Guitarra de 1776	5
● CESART TORT Método Micro-Pauta, Técnica, Programa, Propósitos	10
● ESPERANZA PULIDO Esperanzas de llegar al conocimiento de la Música Precortesiana auténtica	12
● JORGE VELAZCO Ecología Musical	16
● SUSANA HERNER Y FRANCISCO NÚÑEZ Desarrollo de la Sensibilidad, como base para la Educación Artística	19
● LIBROS	21
● CONCIERTOS	23
● NOTICIAS DE MEXICO	
● DIGEST IN ENGLISH	28
● SUPLEMENTO N° 1 de HETEROFONIA JOHN VINTON Orígenes y Significado Histórico de la Música Contemporánea	31

Los autores son responsables de sus opiniones.

PRECIOS DE SUSCRIPCION

Correo ordinario

REPUBLICA MEXICANA

Número suelto	10.00
Un año (seis números)	60.00
Número atrasado	12.00
Correo aéreo	70.00

EXTRANJERO

Un año	Dlls. 8.00
Número suelto	" 1.25
Número atrasado	" 2.00
Registrado como correspondencia de 2ª Clase por la Dirección General de Correos con fecha 28 de marzo de 1969, bajo el número 1242.	

CENIDIM
DIFUSION

INDICE DEL VOLUMEN VIII

Enero-Febrero a Noviembre-Diciembre de 1975

Enero-Febrero		Con Lan Adomian	21
Cartas	2	CARMEN SORDO SODI	
De los Editores	3	Antecedentes de la Danza de Caba- litos	24
ROBERT STEVENSON		MA. DE LOS A. CALCANEO	
Espectáculos Musicales en la		Artistas Mexicanos en España	26
España del Siglo XVII (I)	5	NESTOR ECHEVARRIA	
NICOLAS KOCH-MARTIN		Buenos Aires: Tradición Operística	28
En el Centenario de la Muerte		Libros	31
de Guillaume Dufay	10	Grabaciones	35
CHARLES IVES	12	Noticias de México	36
PEDRO MACHADO DE CASTRO		Conciertos	38
El XXIV Festival de Berlín	18	Revista de Revistas	43
MARIA DE LOS A. CALCANEO		Digest in English	45
Desde Madrid	22		
Revista de Revistas	24	Julio-Agosto	
Conciertos	28	Cartas	2
Noticias de México y el Extranjero	40	Editorial	4
Digest in English	44	ROBERT STEVENSON	
		Espectáculos en la España del Siglo XVII (IV)	5
Marzo-Abril		JOHN T. FERSPERMAN Y DAVID W. HINSHAW	
Cartas	2	Organos de México	9
ROBERT STEVENSON		ESPERANZA PULIDO	
Espectáculos en la España del		De Tiempos Pasados	17
Siglo XVII (II)	2	JOSE ANTONIO ALCARAZ	
E.P.		A propósito de Julián Carrillo	20
Una valiosa obra de César Tort	13	MARTHA E. GONZALEZ	
JORGE RENE GONZALEZ		Rumbos de la Apreciación Musical en Los Angeles	23
Concurso "Silvestre Revueltas"	15	ESPERANZA PULIDO	
FORO DE LA JUVENTUD		Gran Misión de la Orq. Sinf. del Edo. de México	27
César Piña, Más bien Forma	16	F.L. Argentina: Siglos XIX y XX	29
SALVADOR MORENO		ENZO VALENTI FERRO	
Gilda Cruz Romo	17	Mujeres argentinas en el campo de la Música	31
Libros	24	EDGARDO MARTIN	
Música Impresa	25	Conciertos de la OSN en la Habana	32
Grabaciones	29	NICOLAS KOCH-MARTIN	
Lic. NICOLAS DIAZ		VI Bienal de Música Moderna en Bruselas	34
Pro Música en S. Luis Potosí	29	Revista de Revistas	36
Revista de Revistas	33	Noticias	38
Noticias de México	36	Conciertos	44
Digest in English	45	Digest in English	46
		Septiembre-Octubre	
Mayo-Junio		Cartas	2
Cartas	2	De los Editores	4
De los Editores	3	ROBERT STEVENSON	
ROBERT STEVENSON		Espectáculos en la España del Siglo XVII (III)	5
Espectáculos en la España del Siglo		ANGELO CAMIN	
XVII (III)	5	El Arte del Organo en Brasil	12
ANGELO CAMIN		ESPERANZA PULIDO	
El Arte del Organo en Brasil	12	De Tiempos Pasados, La Manhattan School of Music	18
ESPERANZA PULIDO		E.P.	
De Tiempos Pasados, La Manhattan			
School of Music	18		
E.P.			

ESPERANZA PULIDO	Real. Concurso Reina Elizabeth ...	22
Bernard Shaw, Crítico Musical (I)	PEDRO MICHACA VALENZUELA	
FEDERICO IBARRA	Resumen Analítico del Preludio	
Presencia de la Música Mexicana en	No. 2	
Venezuela	Libro Primero de Debussy	24
ROBERT STEVENSON	Libros y Música Impresa	29
Un olvidado Manual Mexicano de	Revista de Revistas	31
Guitarra de 1776	Conciertos	34
RESPUESTAS A UNA PREGUNTA	De la Provincia	38
E.P. De Tiempos Pasados	Noticias	40
NICOLAS KOCH-MARTIN	Digest in English	45
"Carmen", en el Redondel del Circo		

(from page 30)

intelligent campaigning for musical education could be the ideal solution, but its costs would parharps be too high. Maybe it would be more feasible to convince publicity agents to give our tormented society some good music. It is true that people who handle massive communication means are the most difficult ones to educate, but they could be convinced of finding a balance between their finances and the peoples' welfare. A better educated society would even provide them higher monetary gains.—A typical example of an enemy of artistic and esthetical sensibility are the modulated frequency programs that are nowadays so favored by stores and offices. Sound systems would not be bad per se, but the idea of a machine that produces musical noises without respite could cause shivers to sensitive people. The catalog of possibilities offered by sound agents seems a hell's low breed of ignorance.—In other realms music is designed to increase the worker's productivity by means of rythms, keys, forms and harmony carefully prepared to produce tranquilizing effects; but that kind of music only induces an idiotic feeling.—Good music has several kinds of physiological effects, that are now under careful observation; but an indiscriminating use of such means to influence men in favor of a boss' increase of income, is lowering to human beings.



Robert Stevenson



Kurt Eicke

DE LOS EDITORES

QUINTO SEMINARIO INTERNACIONAL DE INVESTIGACION PARA LA EDUCACION MUSICAL Y PRIMERA CONFERENCIA INTERNACIONAL SOBRE MUSICA Y COMUNICACION.

Del 5 al 10 de septiembre pasado se llevaron a cabo estos acontecimientos de carácter internacional. Fueron organizados por Carmen Sordo Sodi, Jefe de Investigaciones Musicales del INBA.

La importancia de tales manifestaciones culturales en nuestro medio musical nos obliga a dedicarles una parte de este número de "Heterofonía".

ORGANIZACION.—Descontando ciertas deficiencias, el balance final resultó de positivos resultados. Algunos defectos pudieran achacarse a insuficiencia de recursos económicos, como, por ejemplo, la simultaneidad de sesiones para ambos acontecimientos, en el caso de pluralidad de ponencias de una sola persona, o de observadores interesados en los dos eventos. El hecho de que fuese impuesto el inglés como idioma oficial del Seminario (no de la Conferencia), provino, sin duda, de la forzosa necesidad de ahorrar divisas que un doble equipo de traductores profesionales hubiera hecho imposible. Carmen Sordo cumplió, en lo mejor de sus capacidades. Las deficiencias le servirán de experiencia para el futuro. Ignoramos quien eligió a los invitados extranjeros, pero creemos que, en general, se usó un buen criterio.

El Presidente del Seminario, Dr. Kurt Eicke, del Teachers College de Biefeld, Alemania, es una persona a quien debe tomarse como ejemplo para esta clase de reuniones: sabio, erudito, equilibrado, conciliador. Uno de los más simpáticos y cordiales invitados al Seminario era el Dr. James Standifer, de la Universidad de Michigan, E.U.A. (de raza negra).

Para la Conferencia se recurrió al expediente de "equipos", presentados bajo el anglicanismo de "paneles", para cada sección que la Conferencia. Integrados por un Presidente y un Suplente, estos equipos permitieron el contacto con algunas mentes brillantes, como la de la Dra. Alegría y otras.

PONENCIAS.—Escuchamos ponencias y a ponentes de diferentes niveles intelectuales. Los mexicanos imparciales no aprobaron que se hayan suscitado algunas discusiones nacionales —pleitos propias para permitirles a los huéspedes fichar algunas características del país, puesto que se trataba de una reunión internacional. ¿Es necesario lavar la ropa sucia de casa ante públicos extranjeros?— dijeron. Ciertamente es que los interesados arguyeron que no podían aceptar arbitrariedades, ni desaprovechar la oportunidad de tratar de remediarlas.

En fin, creemos que algo bueno puede surgir de este Seminario y de esta Conferencia, si no se olvidan las buenas resoluciones allí tomadas para el desarrollo mundial de la educación musical y si los mexicanos nos proponemos realizar un gran esfuerzo para salir del caos actual, despojándonos de egoísmos y vanidades por el bien común.

UN OLVIDADO MANUAL DE GUITARRA DE 1776

Por ROBERT STEVENSON
II y último (Especial para "Heterofonía")

Vargas y Guzmán* dice que comenzó a leer a los últimos autores mencionados, solamente después de sentirse ducho en su carrera como guitarrista. Y asegura que la fama de ambos no le cegó hasta el punto de hacerle creer que siempre tenían razón. Por lo contrario, teme que hayan sido ambos demasiado compendiosos "para que por ellos solos se haga el principiante capaz de manejar el instrumento con las formalidades y circunstancias que se requieren, ni de instruirse en la Teórica que es indispensable preceda si ha de gloriarse de buen Tocador". (pág. 51). La noción de que todo buen guitarrista debe estar bien instruido en la teoría, fue proclamada antes que nadie por Santiago de Murcia⁵. Pero Vargas y Guzmán no está de acuerdo con aquél, en cuestiones como el "tiempo de Gavota". En la pág. 41 de su *Resumen*. Murcia le asignó a la Gavota un 2/4 como tiempo correcto. Vargas y Guzmán adoptó el compás mayor como "tiempo de gavota", con cuatro corcheas por tiempo, "como propiamente deve de nombrarse" (pág. 76).

Las autoridades consultadas por Vargas y Mendoza corren la gama desde Augustine, Boethius, Aron, Ornithoparcus, Correa de Arauxo, Lorente, Vado, Torres y Murcia, hasta Monguet e Yrol. No obstante, se enorgullece de cortar solamente las más fragantes flores "de muchos jardines", Y no permite que se convierta su manual en una mera cadena de fuentes de información. Lo que sí prueba infaliblemente este tratado es la ocurrencia, en el México dieciochesco, de numerosos tratados teóricos y prácticos, ahora extraviados. Con excepción de Augustine y Boethius, las mencionadas autoridades son desconocidas hoy en México. ¿Por qué desaparecieron aquellos tratados que tan familiares les eran a Vargas y Guzmán? La famosa quema de Diego de Landa, el 12 de julio de 1526, en Mani (Yucatán), explica la pérdida de invaluable códices mayas⁶. El canónigo Octaviano Valdés, de la Catedral de México, salvó de una quema posterior uno de los más preciados códices de música colonial existentes⁷. Otros códices más antiguos, así como ciertos impresos, volaron del país, probablemente a causa de que su valor no era reconocido allí.

* Autor del olvidado Manual de Guitarra sobre el que comenzamos a publicar el importante artículo del Dr. Stevenson en el pasado número de "Heterofonía".

II

Vargas y Guzmán ignoró a sus predecesores: Gaspar Sanz y Lucas Ruiz de Ribayaz⁸. Ambos autores se habían limitado a las cifras. Pese a admitir que las cifras son aún preferidas por algunos, para él "el día de las cifras ha pasado (págs. 9 y 42). Solamente la habilidad de leer las notas conduce a un ejecutante a altos niveles. Las cifras lo mantienen pegado a la tierra. Sin embargo, Vargas y Guzmán cumple sus compromisos con la tradición, duplicando sus ejemplos son notaciones y cifras (págs. 9-10). La guitarra tiene doce tastos y su encordadura está formada por seis cuerdas dobles⁹. Las cinco líneas horizontales que se usan para las cifras, les corresponden (de abajo hacia arriba) a las cuerdas 1-5. Lo que parece una línea adicional sobre estas cinco líneas le corresponde a la cuerda 6 (pág. 21). Las cuerdas al unísono para la serie 3 deberían tener el grosor de la cuerda La del violín; el unísono de la 2 el de la cuerda Mi del propio instrumento. Las cuerdas dobles de las series 1, 2 y 3 son unísonos afinados con la primera inversión del acorde menor. Las cuerdas dobles de 4, 5 y 6 son octavas afinadas cuartas aparte. Las notas más bajas en 4, 5 y 6, se llaman *bordones*, o *entorchados*. La nota más aguda de las cuerdas 4 es llamada "por algunos" la *requinta* (pág. 23); la nota más alta de las cuerdas 6, el *sextillo* (pág. 24). La música para solos de guitarra debería ser escrita invariablemente en la clave de Sol, sonando una octava más abajo de la escritura real. En música para solistas se escriben las cuerdas sueltas: mi 1 mi 1, sisi, solsol, rere 1, Lala, Mimi. Cuando se usa la guitarra como instrumento acompañante, especialmente en conjuntos numerosos, las cuerdas 4, 5 y 6 deberían preferentemente ser afinadas al unísono —no octavas—, en cuyo caso la notación para las cuerdas sueltas sería: mi 1 mi 1, sisi, solsol, rere, LaLa, MiMi¹⁰. Cuando se toca con el violín, o cualquier otro instrumento de afinación fija, las cuerdas 3 de la guitarra deben ser afinadas con la cuerda Sol suelta del violinista¹¹.

Así como el teórico peninsular Francisco Ignacio Solano (al rededor de 1720-1800), quien en su *Exame instructivo sobre la musica multiforme, metrica e rythmica*, Lisboa: Regia Officina Typografica, 1790) daría una lista exhaustiva de sinónimos musicales, Vargas y Guzmán previene al estudiante de estar viviendo en una época de transición en la historia de la música, cuando términos diferentes se usan frecuentemente con uno y el mismo significado. Por ejemplo: signos es igual a notas, puntos a números, disposición a postura, bemoles a bemolados, terceras bemoladas a terceras menores, tañir a tocar, en bacio a sin pisar, en blanco a bacantes, claves a llaves, cláusulas a cadencias, modos a tonos (pág. 44). Esta parte de su Explicación es, seguramente, de interés primario para los traductores, así como lo es su explicación del *compasillo*, (C) como un compás formado por una semibreve, mientras el compás mayor C contiene dos semibreves por compás (págs. 52 y 76). Cuando vea usted una C controlando dos semibreves, llámelo "Tiempo de Gavota —dice en las págs. 75 y 78. "Una apoyatura toma la mitad del tiempo de la nota siguiente: toque ambas notas en la misma cuerda. Tiene por objeto "dar más expresión y adorno a lo que se toca o canta" (pág. 81). "Los trinos y arpeggios son la vida de una ejecución refinada" (pág. 84). Después explica con términos precisos la forma de ejecutarlos nítida y suavemente (págs. 85-103). La *campanela* consiste en saltar de la nota más grave a la más aguda

de un acorde abierto de tres sonidos para después tocar rápida y alternativamente las dos notas más agudas (pág. 107).

Los capítulos 23-24 le enseñan al principiante a convertir las cifras en notaciones, y viceversa. Su ejemplo de la pág. 121, —“Folias Ytalianas”, demanda irrevocablemente que sólo los bordones de las cuerdas 4, 5 y 6 sean usados en la notación musical. La octava más aguda en cada una de estas cuerdas debe ser comprendida, pero no escrita. “A la propia similitud que se sacan y quedan explicadas las Folias Ytalianas se ejecutan y comprehenden los demas generos de sones como son Minuetes, Marchas, Danzas, Contradanzas, &a”. (pág. 121).

III

En su *Tratado Segundo*, que comienza en la página 127, Vargas y Guzmán se ocupa, en primer lugar, de los problemas de acompañamiento de un bajo dado, figurado o no figurado. Este bajo debe ser siempre tocado y nunca omitido en cualquier realización. El bajo continuo para viejas canciones españolas (“Tonadas de España antigua”) se escribe frecuentemente en *chiavette* (Escala en la Clave de *ce:sol:fa*: ut transportada” (pág. 144), “pero los italianos requieren que estas notas escritas en *chiavette* se ejecuten una cuarta más baja de la notación real”.

Un *trono*, o *modo* se define no solamente por su cadencia final, sino por las cadencias intermedias. Tanto Cerone como Correa Arauxo reconocieron doce modos: 9 y 10 eran modos de La; 11 y 12 modos de Do (pág. 148). Vargas y Guzmán propone ampliar más este concepto, para adaptarlo al uso contemporáneo. En este esquema de *Tonos Naturales* (pág. 149) aparecen: 1 igual a re menor, sin bemol, 2 a sol menor con dos bemoles, 3 a mi menor, 4 a Mi mayor, 5 a Do mayor, 6 a Fa mayor, 7 a la menor, 8 a Sol mayor. En su esquema de “tonos transportados” (págs. 150 y 164) aparecen: 1 “punto bajo” igual a do menor con tres bemoles; 2 “punto bajo” a fa menor con cuatro bemoles; 3 “punto alto” a Re mayor con dos sostenidos; 6 “punto bajo” a Mi bemol menor con cinco bemoles; 6 “medio punto bajo” a mi bemol mayor con tres bemoles; 7 “punto alto” a si menor con dos sostenidos; 8 “punto alto” a La mayor con tres sostenidos. “Segundillo” igual a Si bemol mayor, segundillo con 3a, menor” a si bemol menor con cinco bemoles; segundillo “punto bajo” a La bemol mayor con cuatro bemoles. El Segundillo deriva su nombre por la circunstancia de que en el tono 2 las cadencias intermedias comprenden Si bemol-La-Si bemol. En los tonos 1, 3, 4, 5, 6, 7 y 8 las cadencias intermedias comprenden respectivamente La-Sol sostenido-La, Sol-Fa sostenido-Sol, Si, La sostenido, Si, La-Sol, sostenido-La, La-Sol, natural-La, Re?Do sostenido-Re. Do-Si-Do. Lo que comunmente se llama Tono 7 en particelle termina en: De: la: sol: rre, pero en A: la: mi: rre es el fin correcto (pág. 163).

En ningún otro respecto se revela Vargas y Guzmán más firmemente imbuido en la tradición peninsular que en su obsesión con los modos=tonos. En otros dominios le he seguido recientemente la pista a esta obsesión en una larga cadena de obras de Luys Milán; en el así llamado Cancionero de Upsala; en maestros del Nuevo Mundo, tales como Juan de Araujo (muerto en Sucre en 1712) a su alumno Blas Tardio de Guzmán, quien fue nombrado maestro de capilla en Sucre el 3 de abril de 1745; a los compositores peninsulares en el catálogo de John IV¹². Por falta de apreciación del extremado desarrollo *sui generis* en el pensamiento modal español de los siglos XVII y XVIII —si no por

otras razones—, el repertorio barroco de España y el del Nuevo Mundo permanecen *terra incognita* en los textos barrocos generales¹³.

NOTAS

1. "Breve descripción de la Provincia de México según el estado en que se hallaba el año de 1767", tomada del manuscrito original (descubierto por Miguel Battlori en el Archigimnasio de Bolonia) en la edición de Mariano Cuevas, ed., *Tesoros Documentales de México, Siglos XVIII, Ciudad de México, Editorial Galatea, (1944), págs. 332-333*: "Hay en Veracruz nobleza cuya educación y personas (supera) a la de otros lugares, Los veracruzanos son los más civilizados de toda la Nueva España". La población, en 1767, sobrepasaba la suma de 6,000 españoles, negros y mulatos. No ha sido escrita aún ninguna monografía sobre la historia de la música en Veracruz, pero la Revista Jarocho VI/33 (Octubre de 1964) publicó tres artículos sobre música tradicional: "La Música Veracruzana" de Leonardo Pasquel, 11,17; "La Música Popular Veracruzana" de Jerónimo Baquero Foster, 12-13 y "Elogio de la Música Jarocho" de Salvador Ojeda R.

2. Este es el único libro usado por Vargas Guzmán, del que recientemente se procuró inventariar, sobre bases mundiales, todas las copias existentes, ninguna de las cuales parece haber permanecido en México. Se han localizado siete copias de *Facultad Orgánica*. De las tres existentes en España, dos están en la Biblioteca Nacional de Madrid, (R/9297 y R/14069 (pertenecientes a Fr. José Mandaria, organista del Real Monasterio de San Martín, de Madrid, en 1727); una en el Museo Marinerio de Bueu, en Pontavedra; dos en Portugal: Biblioteca Nacional, R/9279 y en la Biblioteca de Ajuda, 38-XII-27; una en la Biblioteca Real de Bruselas; otra en la Biblioteca del Congreso de Washington. Véase el Diccionario Preciado: "Un nuevo ejemplar de 'Facultad Orgánica', de Francisco Correa Araujo, "Tesoro Sacro Musical", 58/1 (Enero-Marzo, 1975) págs. 15-19.

3. Juan del Vado entró en la Real Capilla, como violinista, en 1635. De acuerdo con contabilidades existentes en la Biblioteca Nacional de Madrid, MS 14047, se sabe que tocaba el arpa y el violín en 1662. En 1681 los otros instrumentistas de la Capilla Real incluyeron a Francisco Valdés, lira, a Juan Hidalgo, claviarpa, a Philiberto, archilaúd, a Guillermo Barones, viguelas e Ignacio Cerf (o Cert), grandes y pequeñas biguelas de arco. Entre sus manuscritos de la Biblioteca Nacional se halla un tomo fechado en 1688; pero su obra mayor existe allí en duplicado: una serie de seis muy eruditas *Misas de Facistor*, M.1323-1324. Sus aparentemente perdidas *Reglas de Acompañar* se mencionan en la edición de 1736 de las *Reglas Generales de Torre*, pág. 65. Juan Francisco de Sayes en *Música Canónica, Motética y Sagrada* (Pamplona; Joseph de Rada (1761), pág. 337, lo elogió por su música vernácula. Su diño, *No te escuses zagala*, Mus. Ms. 2872, en la Bayerische Staats Bibliothek, es una de las más encantadoras de esta colección.

4. Murcia fue el maestro de guitarra de la primera esposa de Felipe V., María Luisa Gabriela de Saboya (1688-1714). En la pág. 57 de su *Resumen de Acompañar* inicia una serie de piezas, tres de las cuales son conservadas en copias dentro de la Tablatura Musical de la Biblioteca Nacional de México, MS 1560 y grabadas por Miguel Alcázar en el album *Tablatura Mexicana para la Guitarra Barroca*, Angel SAM-35029: *Guastal (1)*, *La Cadena* y *Minuet el Exselente*. De Murcia procede también el *Fustamberg (Fürstemberg)* en el códice de Guanajuato de Gabriel Saldívar y Silva. Véase mi *Music in Aztec and Inca Territory* (Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1968), p. 236. Santiago de Murcia preparó otra colección que ha escapado a la atención erudita que se merece. *Pasacalles y Obras de Guitarra Por Todos los Tonos Naturales y Accidentales*, British Museum, Add. 31,640). Las primeras 46 páginas de este manuscrito 128-folio están dedicadas a las pasacalles, clasificadas de acuerdo con los tonos y pareadas en su mayoría (metro duple, seguido de *proporción Nachtanz*). Después de algunas páginas en blanco, comienzan las obras en el folio 51v, también asignado a las tonalidades. Estas son suites compuestas por un prelude, típicamente seguido de una *allemanda*, *correnta*, *zarabanda* despacio, *giga*, *gabota*. En el folio 86 Murcia incluye una *Tocata de Corelli* clasificada como "5° tono". Aquí Murcia antecede también al MS 1560 en la Biblioteca Nacional de la ciudad de México, el cual contiene una

"Giga de la Sonata 3a. de la Opera V de Coreli", "Sonata IX de la Opera de Coreli" y "Folia Sonata 12 de Coreli".

5. Minguet y Yroy, **Reglas y Advertencias Generales**: "Dice Don Santiago de Murcia en su libro, que para acompañar la parte de Guitarra, es menester saber bien la música y composición (Murcia: **Explicación de las escalas**, fol. XV.)

6. Music in Aztec and Inca Territory, pág. 87.)

7. Music in Mexico: A Historical Survey (New York: Thos y Crowell, 1952), págs. 100-101; *Fontes artis musicae*, II/1 (1955/1), 11-12.

8. Ruiz de Ribayas, autor de *Luz y Norte Mysical*, para caminar por las Cifras de la Guitarra Española y Arpa (Madrid: Melchor Alvarez, 1677), se embarcó para Perú el 3 de marzo de 1667, en el tren del 19° Virrey del Perú, Pedro Antonio Fernández de Castro, 10° Conde de Lemos. Para mayores detalles, véase mi **Foundations of the New World Opera with a transcription of the earliest extant American Opera** (1701 (Lima: Ediciones "CVLTVRA" 1973) págs. 43-44, 46, 73.40, 74.46.

9. Por lo que se refiere a la afinación de la guitarra barroca y el correcto número de cuerdas para cada serie, véase "The Tuning of the Five-course Guitar" de Sylvia Murphy, en **Galpin Society Journal**, XXIII (Agosto, 1970), págs. 49-63. Ella se contradice de lo que había dicho acerca de la afinación de re-entrantes de Briceño, en las págs. 51 y 59. Miguel Alcázar, en "La guitarra barroca", Tesis presentada para la Maestría en el Conservatorio Nacional de Música de México, D. F. en 1972, pág. 6, acepta, de la anterior, la afinación de unisonos re-entrantes mostrada en la pág. 51, más bien que la de octava bordones de la pág. 59, como expresión de la verdadera intención de Briseño.

10. "Esta regla es general para tocar la guitarra de rasgado y punteado; pero haciendo la parte del Bajo (especialmente si acompaña a muchos instrumentos) es mejor estén los Bordones duplicados".

11. Pág. 31: "Para igualar la Guitarra con el Biolin, u otro cualquier instrumento se ha de pedir la voz de G, sol, re, ut, agudo del que fuere, y templar a una voz con las terceras de ella en bacio".

12. Crónica de la monografía de María Esther Grebe "Modalidad de la Música para Vihuela Española del Siglo XVI y sus Incidencias en la Música Latinoamericana", en la **Revista Musical Chilena**, XXVIII/128 (Octubre-Diciembre, 1974) págs. 98-99.

13. Entre otros tratados que arrojan luz sobre el pensamiento musical barroco de México, el Dr. Gabriel Saldivar Silva y la señora Elisa Osorio Bolio de Saldivar, publicaron tres facsímiles de un método de violín fechado al rededor de 1760 (**Historia de la Música en México, épocas precortesiana y colonial** (México: Editorial "Cultura", 1934), págs. 133-135), en los que analizan el contenido de un tratado, folio-60, de Vicente Gómez, fechado en 1790, referente a canto llano y música mensural, y mencionan otros dos tratados: (1) **Arte de música combinatoria, con que aun los menos diestros pueden componer facilmente**, por el guatemalteco Juan José de Padilla (fallecido el 17 de julio de 1749) que fue maestro de ceremonias de la Catedral de Guatemala; (2) **Juego filarmónico con el que cualquiera puede componer con facilidad un gran número de contradanza a dos violines y bajo** (México, 1794), por el Marqués de San Cristóbal, segundo de los cuatro hijos de Pedro Romero de Terreros, Conde de Regla (muerto en 1782), que fuera el hombre más rico de su época en México. Más detalles sobre Padilla los proporciona José Mariano Beristáin de Souza en **Bibliotheca Hispano Americana Septentrional** (México: Ediciones Fuente Cultural, 1947), II, 79, y José Toribio Medina en **La Imprenta en Guatemala (1660-1821)** Santiago de Chile. En Casa del Autor, 1910), págs. 79-80.

Samuel Martí pidió atención para una colección de danzas sin título de un manuscrito mexicano comprado el 16 de noviembre de 1790 en Chalco, por Joseph Mateo González, perteneciente a la testamentaría de Joseph Maria Garcia, a quien perteneció en 1772. Estas danzas incluyen **La Galopada, Paspied de Princesa, Las Bodas Reales, Chacona de Arlequina** y otras anotaciones sobre pasos de danza. El último dato copiado el 25 de octubre de 1829 de este manuscrito que es ahora propiedad del Southwest Museum de Los Angeles es un "Adagio solo" para violín, por Luis Misón (muerto en Madrid, en 1766). Véase "Música Colonial Profana" **Cuadernos Americanos CLXVIII 1** (Enero-Febrero de 1970, págs. 99-109). (E.F. Traductora).

METODO MICRO-PAUTA TECNICA, PROGRAMA, PROPOSITOS

Por CESART TORT

Ponencia presentada en el Quinto Seminario de Investigaciones sobre la educación musical por el autor del método en cuestión.

Utilizaré el tiempo que aquí me corresponde para hablar sobre el procedimiento educativo-musical que será expuesto ante ustedes en una audición con 30 niños del Instituto ARTENE.

Primeramente hay que considerar que las características del método obedecen principalmente a los propósitos para los cuales fué creado. Básicamente, estos propósitos se refieren a nuestras necesidades de educación musical. Por esta razón factores de la más diversa índole determinaron sus características esenciales, y estas características nos muestran un método particularmente elaborado para el niño mexicano.

La educación elemental en países como el nuestro, debe ser profunda y ampliamente nacional, porque un país en pleno desarrollo tiene la mejor oportunidad para cimentar su verdadero progreso en su educación elemental. Pero para ello, esta educación debe utilizar ángulos de su propia cultura, inspirarse en sus propias raíces, valerse de sus propios medios.

Esta actitud educativa descansa además, en otro tipo de convicciones:

- Un método nacional le proporciona al niño un material didáctico de gran afinidad con su persona, facilitando de esta manera la labor educativa.
- Al utilizar un país recursos culturales propios para su educación, cumplirá la doble labor de educar y cuidar valores nacionales de suma importancia para preservar la identidad de ese país.
- Un método nacional —utilizando este término en su más amplio sentido tiene, en fin, el efecto altamente formativo de fijar en el niño rasgos distintivos de su personalidad.

Desconozco la realidad de otros pueblos. Por ello ignoro los efectos que pudiera tener esta postura pedagógica en otros medios, en otros países. Sin embargo, estoy convencido de que las anteriores convicciones expuestas constituyen la respuesta socio-pedagógica que reclaman nuestros problemas de educación musical.

EL METODO

Desde los comienzos de su exposición (con niños de 5 años) el método propone la aplicación simultánea de ejercicios y música, de teoría y práctica, a fin de que la clave de dificultades del método se alterne entre ambos campos de acción. Consideramos por ello de gran importancia pedagógica que el método tenga su propia música. La clave de dificultades dispuestas con el debido cálculo entre ejercicios, teoría y música, permite que el niño oborde esta última actividad sin mayor problema. El concepto: "clave de dificultades", se refiere a la técnica que se emplea para ir administrando y combinando en for-

ma graduada, las dificultades: 1) rítmicas (valores, figuras, compases), 2) melódicas (notas, claves, intervalos), y 3) dinámicas que constituyen la teoría del método.

ACTIVIDADES

Las actividades básicas del método son:

—Lectura Rítmica.

—Canto por nota

—Ejecución Instrumental.

ACTIVIDADES RITMICAS

El método parte esencialmente del ritmo. Este elemento da forma a tres actividades fundamentales, las cuales son tomadas por los niños mediante el ejercicio (práctica) y el conocimiento de las figuras (teoría).

Estas actividades son:

—Dirección rítmica: Lectura rítmica con la voz.

 Sin entonación.

—Ritmo Corporal: Lectura rítmica, utilizando el cuerpo como instrumento de percusión.

—Ritmo Instrumental: Lectura rítmica, utilizando instrumentos de percusión.

ACTIVIDADES DE CANTO POR NOTA

El canto por nota (solfeo) es abordado por el niño mediante las siguientes actividades:

—Rimas musicadas: Pequeños cantos con texto.

—Conjuntos corales: cantos a cappella a dos o más voces.

—Pequeñas canciones acompañadas con instrumentos:

 Cantos leídos en los cuales el trabajo orquestal proporciona una mejor interpretación rítmica y mayor interés musical.

COROS Y ORQUESTA

—Música para conjuntos corales e instrumentales, con la que el pequeño cantante adquiere una verdadera experiencia atrilística.

EJECUCION INSTRUMENTAL

Esta actividad se considera muy importante en el método debido a que sus efectos educativos intervienen con mayor amplitud que las anteriores. Aspectos artísticos, intelectuales y humanos, son influidos en una forma más determinante por esta actividad cuya labor es esencialmente de equipo.

El niño encuentra además, en la ejecución instrumental, uno de sus mayores deleites. Y, por último, en esta actividad es en la cual el alumno adquiere y toma mayor conciencia del significado de su educación musical.

La ejecución instrumental (disciplina básicamente atrilística) abarca todos los grados del método. Su programa de trabajo contiene desde obras con dos o tres instrumentos para aplicarse en los primeros años, hasta llegar a partituras verdaderamente complejas con 22 o más partes distintas, como algunas de las obras que ustedes escucharán en la exposición del método.

LOS INSTRUMENTOS

Fundamentalmente los instrumentos que emplea el método son mexicanos. Este país tiene el privilegio de contar, en su folklore musical, con casi toda la gama de instrumentos necesarios para su educación:

- Las marimbas. Estos instrumentos del sur de México reemplazan con gran eficacia a las xilófonos.
- Las sonajas indias. Estos instrumentos aventajan notablemente a las maracas pues sus variantes ofrecen una mayor cantidad de timbres y matices.
- Las redobas del norte de México. Instrumentos muy semejantes al conocido wood-block.
- Las arpas del estado de Veracruz. Instrumentos de gran provecho didáctico tanto por su sencillez de ejecución como por su interés musical.
- El huéhuetl: Instrumento indígena y milenario, tiene una importancia capital por ser la herramienta básica del método. Este es el primer instrumento que toman los niños. En él, los pequeños alumnos aprenden valores, compases, matices, etc. Las características del huéhuetl permiten que el niño trabaje en este instrumento sin necesidad de mirarlo. En esta forma quedan sus manos y su vista totalmente libres para poder tocarlo y para poder concentrarse en sus ejercicios de pizarrón o en sus partes musicales cocoladas en el atril.

A los anteriores instrumentos se agregan algunos otros de percusión de uso universal, como los metalófonos, platillos, triángulos, etc.

LA MUSICA

La música del método ofrece, como característica predominante, una gran variedad de estilos, tendencias y géneros musicales. Esta diversidad obedece a razones dictadas por nuestras propias necesidades. Factores sociológicos, económicos, culturales, étnicos, etc., determinan la semblanza general que ofrece la música del método. Por ello mismo es la música la actividad más elocuente para mostrar la personalidad del método y la intención educativa del mismo.

Nos referiremos en una forma más concreta a esta diversidad de estilos y géneros musicales en la audición con los niños.

En la actualidad estamos trabajando con música aleatoria y grafía musical moderna, obteniendo resultados educativos de grandes resultados.

En este campo hemos logrado una verdadera síntesis de escritura, al ofrecer dibujos de gran simplicidad que contienen, en una sola figura, indicaciones de matiz, velocidad, duración y la propia indicación del efecto musical requerido.

ESPERANZAS DE LLEGAR AL CONOCIMIENTO DE LA MUSICA PRECORTESIANA AUTENTICA

PONENCIA PRESENTADA POR ESPERANZA PULIDO EN LA PRIMERA CONFERENCIA INTERNACIONAL SOBRE MUSICA Y COMNINCACION, REALIZADA EN LA CIUDAD DE MEXICO DEL 3 AL 10 DE SEPTIEMBRE DE 1975

Por ESPERANZA PULIDO

Don Angel Garibay fue uno de los más ilustres nahuatlantos nacidos en México. Desde tiempo atrás publicaba semanalmente una columna en el diario "Novedades" de esta ciudad. Poco antes de fallecer notificó a sus lectores que

él y sus alumnos sorprenderían en breve al mundo de la etnología musical con descubrimientos importantísimos que arrojarían claras luces sobre el aun oscuro terreno de la música precortesiana del territorio mexicano. Desgraciadamente murió Don Angel antes de llevar a cabo su proyecto. Y sus alumnos enmudecieron con él.

Hace cuatro años publicó el Fondo de Cultura Económico un estudio de Pablo Castellanos, titulado: "Horizontes de la Música Precortesiana". En este trabajo Castellanos sobrepasó en acuciosidad a sus colegas nacionales, rectificando algunos datos erróneos. Pero al fin de su libro llegó a las siguientes conclusiones: "Tal vez algún día se interpreten correctamente las fórmulas prosódicas contenidas en los Cantares Mexicanos recolectados por Sahagún, entregándonos auténticas melodías indiscutiblemente precortesianas, pues no las hay escritas".

Tras investigaciones adecuadas, Pablo Castellanos dedujo datos de apariencia lógica, inducidos por historiadores de la Conquista tan autorizados como el propio Sahagún, Motolinía, Durán, Mendieta, etc.; así como por algunos de los más connotados musicólogos y etnólogos de este siglo: Horns-botel, Tozzer, Sachs, Robert Stevenson, etc., etc. (La bibliografía no está claramente especificada en la obra de Castellanos). Con cuánta frecuencia, empero, los más ilustres y hábiles investigadores se ven obligados a echar mano de la imaginación al tratar de formular conclusiones más o menos fidedignas en estos terrenos.

Una de las más valiosas contribuciones de Castellanos es, a mi entender, la derivada de sus observaciones sobre las flautas múltiples de los mayas, toltecas y algunas civilizaciones del Golfo. En el Horizonte Preclásico: flautas rectas de uno o dos tubos y una sola embocadura (semejantes a las de Colima). En el Clásico: órganos de boca de tres o cuatro tubos, flautas del grupo maya totonaco. La flauta conocida como de Jaina tiene 7 agujeros y produce un sonido parecido al del clarinete. Los mayas fabricaron flautas "de muelle", con dos diafragmas y cámara de oscilación", informa Castellanos. Y en el Estado de Veracruz han aparecido flautas de "émbolo", con un sistema para acortar el tubo, tal como en el trombón actual (pero sin varas). La flauta cuádruple hallada en Teotihuacán es extraordinaria. No mencionamos otros instrumentos usados en aquella época, por ser más conocidos (aunque el tinkel maya merecía un estudio aparte).

En el Horizonte preclásico aparecieron —entre los aztecas— flautas de 4 agujeros, procedentes de los toltecas y los mayas.

Pues bien, el estudio de estas flautas se halla aún en su fase primitiva. El día que sean analizadas científicamente se podrá arribar a conclusiones muy posiblemente verídicas, respecto a la armonía y formas melódicas de aquellas razas. La musicología comparada ayudará a esta tarea, porque la historia prueba que todas las razas civilizadas de la antigüedad ofrecen ciertas similitudes artísticas.

Vicente T. Mendoza, Daniel Castañeda, José Luis Franco y otros trataron de estudiar algunas flautas sencillas y múltiples, pero sin la ayuda de instrumentos matemáticamente precisos. Mendoza incursionó, así mismo, en campos de una posible notación musical. Recurriendo a determinadas silabas que separó de algunos de los Cantares seleccionados por Sahagún, apli-

co - TI - QUI - To - Co - Ton a la escala pentafónica del tipo Do - La - Sol - Mi - Re. Castellanos hubiera deseado comparar estas sílabas con las de la antigua simbología china e hindú. Todo este tipo de suposiciones me parece "wishful thinking"; pero quizá tengan cabida en la musicología comparada.

Jorge Daher, compositor mexicano, posee una colección de instrumentos antiguos, que ha estudiado hasta el extremo de someterlos a una disección de rayos X, para tratar de averiguar lo que hay dentro de sus cámaras de resonancia. A sus instrumentos originales logró extraerles sonoridades, ora por medio de digitaciones parejas, ora alternando las digitaciones. Estas últimas le han permitido obtener sonidos cromáticos y microtonales, dobles y triples.

Actualmente es propietario Daher de un *stand* en el Baazar del Sábado de San Angel, donde vende reproducciones en barro de aquellos instrumentos, fabricados por él mismo. Este es un *modus vivendi* forzado para él, ya que de la composición de música culta raramente ha podido vivir en México ningún compositor. El grosor de los tubos y la distancia de los agujeros de los instrumentos copiados por Daher corresponden exactamente a los originales, más ¿cómo podría igualar la consistencia del barro? Los teponaztlis, tuncules y otros instrumentos de percusión vendidos allí, proceden de "talleres" ajenos.

Ahora bien: Jorge Daher no ha logrado hasta ahora establecer conclusiones, ni siquiera conjeturables, respecto a algún sistema musical probable para la música de los mayas y otras culturas del Golfo; pero por lo que se refiere a las flautas y ocarinas aztecas, está convencido de que esta raza solamente conoció la pentafonía. Hasta ahora no han sido tomados en serio los esfuerzos de este músico.

Volvamos a Don Angel Garibay. Su edición, en 1956, de la "Historia General de las Cosas de la Nueva España" de Sahagún es de gran valor. El sabio nahuatlato no solamente rectificó términos nahoas erróneamente traducidos antes, sino, tras estudiar a fondo el Códice Florentino y los Manuscritos de Madrid (estos últimos considerados por él más satisfactorios, aunque incompletos), cotejó el original de Sahagún con las ediciones de Robredo y Acosta Saignes; prologó aclaratoriamente cada uno de los tomos en que dividió los doce libros originales, colocándolos en párrafos numerados que facilitan enormemente su lectura; informó que, por lo referente a la lengua náhuatl, faltaba en el diccionario de Molina (el más importante) un 75% por catalogar, considerando el acervo filológico contenido en los doce libros de Sahagún. "Como obra etnográfica, como obra histórica, como obra lingüística, como monumento literario, no puedo hallar nada que poner frente al libro de Sahagún, no para igualarlo, pero ni siquiera para competir con él", dice Garibay.

Por otra parte, Sahagún no tradujo el texto náhuatl sino hasta 1569 después de 30 años de escrito en la susodicha lengua mexicana. Entre tanto acaecieron todos aquellos percances que algún día recogí de fuentes fidedignas, relativos a la prohibición eclesiástica de que saliera a la luz la obra del monje franciscano, con el consiguiente peligro enorme que corrió de desaparecer definitivamente, tras cinco años de ocultamiento en varios sitios.

Ahora bien: Garibay editó únicamente la parte castellana de Sahagún. Hubiera deseado traducir el texto náhuatl, pero le faltaron fuerzas para ello; sin embargo, informa que la base documental, en lengua mexicana, que trans-

cribieron los alumnos del latín de Sahagún, no siempre coincide con la versión castellana del mismo. El franciscano suprime, abrevia, enmienda, agrega noticias de otras fuentes. Añade Garibay que se trata de dos modos diferentes de concebir un mundo. Aunque, si los indígenas informantes hubiesen influido en el monje, éste debió, por fuerza, reciprocár esa influencia en los sumisos ancianos que con tan buena voluntad se prestaron, durante meses y meses, a suministrarle datos fidedignos, puesto que se trataba de los más venerados y sabios viejos de aquella raza conquistada. Y los alumnos que le sirvieron de amanuences eran merecedores de toda su confianza.

En otros terrenos de la producción sahaquinista teníamos conocimientos de la existencia de una "Psalmódia Christiana" escrita por el monje para valerse, por medio de melodías náhoas auténticas (con notaciones aproximadas, seguramente) sobre textos religiosos hispanos, traducidos a la lengua de ellos, de recursos apropiados para su conversión al Cristianismo. Sabiéndola perdida, busqué ingenuamente la obra por algunos conventos franciscanos de España, donde los monjes no tenían la menor idea de lo que me movía a molestarlos; sin embargo, mi conocimiento de la existencia, en el siglo XVI, de un tal manuscrito, me obligó a sondear en los mencionados prólogos de Don Angel Garibay, así como informarme, por la Historia de la Música de Robert Stevenson, de que había existido una copia de la Psalmódia Christiana en posesión de García Icazbalceta y que la Biblioteca de la Universidad de Huntington, E.U., poseía otra, sin la parte musical de los himnos. Puesto que aquí en México no ha sido posible localizar la copia de García Icazbalceta, ¿se tratará de una sola y la misma? Todo es posible. De cualquier manera, mientras no aparezcan aquellas melodías, deben los musicólogos volver sus ojos a otras fuentes. Como, por ejemplo, la importancia que las omisiones de Sahagún en su voluminosa obra, significan para el conocimiento de aquellas "antiguayas", que, posiblemente, constituyan la piedra de toque para la "sorpresa" que planeaba Don Angel Garibay. Quizá una traducción justa ayude a interpretar correctamente las fórmulas prosódicas en los Cantos recolectados por Sahagún, así como otros datos valiosos. Como dice Curt Sachs, "lo que señala la ciencia de la música de las civilizaciones exóticas es precisamente el mismo destino que nos ha conducido a *nosotros* y es el mismo camino que *nosotros* hemos andado".

PROPOSICIONES

1.—Que algún nahuatlato profesional traduzca literalmente los párrafos de las columnas en náhuatl de la obra de Sahagún, referentes a los poemas indígenas.

2.—Un rastreo de las fuentes de información de aquellos pasajes de la "Historia General" no provenientes de los informantes originales, como por ejemplo, "Los Cantares que se decían a los dioses".

3.—Que se estudien científicamente las flautas y ocarinas múltiples y la flauta de Jaina.

4.—Que se busque ininterrumpidamente la música de la "Psalmódia Christiana" de Sahagún. Un gran número de documentos extraviados han aparecido donde menos se sospechaba.

Para terminar, quisiera leer un corto poema náhoa de 1495 (o sea 3 años después del descubrimiento de América, por Cristóbal Colón), mencio-

nado por Castellanos y dedicado a ensalzar al músico *Tlacahuépan*, hermano de Moctezuma. La versión libre es de la autora:

Ya te aderezas con plumas
Ya te ciñes el rostro con la greda ritual
Oh Tlacahuépan, ya te diriges así a la región del misterio.
Como matizado tigre es tu canto,
Como águila explayada es tu flor
¡Oh, príncipe mío! como el bailarín
Hace resonar los escudos, hermosamente
Tú tañes tu atabal...
El licor del cacao embriaga a los hombres
Mas con su canto y con sus flores
El va a engalanarse a la región del misterio
¡Acaso allá canten también los mexicanos!

¿Sugiere, acaso, "engalanarse en la región del misterio" (la Música), algún concepto abstracto?

ECOLOGIA MUSICAL

PONENCIA

Por JORGE VELAZCO

Una de las más siniestras amenazas sobre la tranquilidad y el progreso de la humanidad es la de la contaminación sónica. Este problema, agudo y peligroso, ha venido erosionando tanto al bienestar físico como la elevación espiritual del hombre por caminos burdos y materiales, a la par que por medios sutiles y culturales, extendiendo su pavorosa sombra en el área fisiológica y en el área intelectual del ser humano.

Y es que el ambiente de las ciudades modernas ha rebasado los límites de lo tolerable. El nivel del ruido alcanza proporciones de espanto. Los escapes de camiones, autos y motocicletas vierten sonidos violentos que atacan al oído y a la calma de quien tiene la desgracia de sufrirlos, además de diversos venenos químicos que acortan la vida y causan enfermedades. El ruido difuso, que se halla continuamente presente y no traspasa el umbral de la percepción consciente, induce una constante actividad al sentido del oído y provoca progresivo ensordecimiento. Las agresiones auditivas se agravan y multiplican con los altavoces de los parques públicos, los sistemas de frecuencia modulada de oficinas, tiendas y hasta elevadores; los radios de los autos de alquiler; los bocinazos de choferes que a su salvajismo automotriz añaden una completa falta de urbanidad agreden a peatones y automovilistas con irracionales pitidos incapaces de mover los imaginarios obstáculos que obstruyen sus locas carreras. Esta cuestión tiene múltiples expresiones que no son sino diversas manifestaciones de una profunda crisis en la calidad de lo que las ciudades ofrecen al habitante para su oído. Por una parte, sonidos que gradualmente se vuelven incontrolables y que condicionan sor-

dera, por otra, música y mensajes cuya calidad artística e intelectual lesiona seriamente las mentes y emotividades, aculturando a la sociedad con la estulticia.

Esta faceta del pavoroso problema de la contaminación ambiental, que daña seriamente la salud física del hombre y amenaza con destruir su vida futura y para cuyo estudio se organizan congresos y dependencias especializadas en los gobiernos, tiene ese aspecto cualitativo, sombrío y alarmante que, al parecer, no ha logrado llamar la atención necesaria de pueblos y gobiernos para poderlo atacar con eficacia. En efecto, el cohambre musical que se brinda al público, el deplorable estrato de los anuncios del cine, la radio y la televisión, revelan la imperativa necesidad de proceder a una depuración cultural del contenido del ruido ciudadano. Esta necesidad, aún cuando transcurre en otra esfera, es tan importante y urgente como la de limpiar la atmósfera de tóxicos y silenciar el ruido que aplasta a los habitantes de las ciudades. Es necesario darle al pueblo algo distinto de las inmundicias estéticas que hasta la fecha lo agobian. Es imprescindible un cambio para acabar con la porquería musical que atosiga a la humanidad y la lleva a la enajenación y la apatía.

La educación es el factor primario del progreso material e intelectual de un pueblo. La investigación, la industria, el comercio y el arte se basan en la educación. Es preciso educar de la mejor manera posible a niños y adultos y esta labor debe ser objeto de una constante actividad, por todos los medios posibles y que nunca cese de influir en cultos y legos, jóvenes y viejos, hombres y mujeres. En vista de la urgencia para obtener una elevación del nivel espiritual de la gente que la masificación del mundo señala como imperativa, por su posible acción como freno a la decadencia de los pueblos tras catástrofes sociales, existe la posibilidad de que un arma para la obtención de este fin fuera el simple expediente de darle *música*, buena música en lugar de basura. Es vital estimular la mente colectiva y desarrollar su cultura en lugar de embrutecerla con la bazofia que la abrumadora mayoría de medios masivos de comunicación arroja contra sus indefensos subconscientes con toda la fuerza que la tecnología del siglo XX puede otorgar.

Claro que una campaña completa de educación y difusión musicales, inteligente, bien planeada y mejor realizada sería la solución ideal. Pero su costo material podría ser prohibitivo aún cuando sería socialmente reductible. Tal vez sea más fácil convencer a quienes manejan la publicidad y los medios de difusión brindar algo de buena música a nuestra atormentada sociedad de consumo. La dificultad más grave radica en la necesidad primaria de educar a los que manejan los medios masivos de comunicación y, ya que el idealismo desatado resulta más bien utópico, convencerlos de la posibilidad de hallar un punto de equilibrio entre las ganancias y la educación del pueblo. No resulta fácil que los empresarios vean claramente cómo una sociedad mejor educada y más refinada no sólo traerá paz y equilibrio a sus vidas y fortunas, sino que incluso puede acarrear mayores ganancias en efectivo.

Un ejemplo típico de este ataque a la emotividad artística y al sentido estético lo constituye la programación de los sistemas de frecuencia modulada tan en boga en almacenes y oficinas. El sistema sonoro en sí al igual que cualquier máquina, no es bueno ni malo, si bien la simple idea de un ar-

tefacto capaz de producir sin descanso un ruido musical del que no es posible sustraerse es capaz de estremecer de horror a más de un músico y a más de un aficionado al arte con sensibilidad musical. La exposición del subconsciente a un perenne murmullo musical que, invariablemente, responde a características estudiadas diabólicamente para producir un monótono susurro de la más baja calidad artística concebible, que irrita o estupidiza de acuerdo a la situación del receptor es una de las más atroces violaciones al respecto debido a los humanos y a su intimidad. El catálogo de posibilidades que ofrecen las empresas que se dedican a este quehacer es un verdadero engendro del averno de la cursilería y la ignorancia, armado de resultados obtenidos a través de la más sesuda y seria investigación.

Se ofrece música diseñada para "aumentar la productividad de los empleados" basada en dos tipos principales de instrumentación y ejecución con ritmo, tonalidad, armonía y forma, cuidadosamente preparados para provocar un ligero efecto excitante o un efecto tranquilizante con cierta tendencia a la relajación, pero ambos absolutamente idiotizantes, ya que cuando por azar la música tiene alguna calidad estética el arreglo se encarga de sumirla en una uniforme mediocridad que evite a quien la escucha la molestia de pensar y de sentir.

La música tiene efectos fisiológicos. Su acción arrulladora, estimulante, depresora y tranquilizante está reconocida y comienza a ser bien estudiada. Sus aplicaciones en la terapéutica de ciertas enfermedades resultan sorprendentes. Pero el uso indiscriminado de tales medios para influenciar a los seres humanos y estimularlos a comprar o a producir más utilidades a una empresa es denigrante y los coloca al nivel de las vacas a quienes se pone música de Bach para estimular su producción lechera o de gallinas que pondrán mejores huevos y mayor cantidad gracias a las más grandes creaciones del arte musical. Con la única y última diferencia de que en el caso de los sistemas de frecuencia modulada la música que suele emplearse es la de los grandes maestros de la cretinización y la vulgaridad. Esto debe considerarse como uno de los más fuertes agravios en contra de la dignidad humana hecho por sistema de explotación alguno.

La realidad musical de un país es la que produce a sus músicos y ésta no se forma solamente de la esfera de la música profesional, sino que está basada en el gusto social por la música. Ya que los griegos señalaron la importancia de la música en el preceso educativo de la juventud y se refirieron a los efectos degenerativos que ciertos tipos de música podían causar en los seres humanos (*). Pero estas viejas advertencias no parecen haber sido consideradas a fondo, si es que son conocidas o si les preocupa esta clase de asuntos, por quienes machacan el cerebro de las pobres miembros de las ciudades modernas que viven sumergidos en una creciente avalancha de música publicitaria y que se intoxican cada día más con el ruido musical que parece ahogarnos en casi todo momento del día.

Este aspecto de la contaminación ambiental acaba no sólo con la elevación intelectual general y con algunas posibilidades de producir no solamente más y mejores músicos, sino con el indispensable público sensitivo que

(*) Cfr. Platón, *Diálogos*, México. 1972, pp. 448 y 489 respectivamente.

aprecie y goce la música, que aliente y estimule a los músicos y que contribuya con su cultura a la obtención de un mejor medio social. El degradamiento espiritual que provoca la contaminación del alma producida en niños y jóvenes a causa de la irresponsabilidad e ignorancia de los comerciantes de excesiva voracidad que al buscar su enriquecimiento por el camino fácil y rápido desprecian los valores artísticos, es una de las causas básicas de la corrupción y el malestar sociales.

Todo el que ha tenido trato con niños de cuatro años en adelante, se ha podido percatar de cuán profundamente se incrustan en las mentes infantiles los anuncios de mil artículos cuya necesidad de consumo es preciso crear para poderlos vender y en un estrato vital en el que deberían estar llenas de la mejor producción de los hombres, por lo dúctil, fresco y perceptivo de su inteligencia. Estas proclamas ni siquiera se ajustan, en muchas ocasiones, a la métrica natural y a los acentos de las palabras, lo cual parece indicar el inframundo de capacidad en el que transcurren sus autores, por no hablar del terrorífico aspecto artístico que tienen o de su aparente odio por el idioma.

El problema es muy delicado y no puede ser exagerada la prisa con que debe ser resuelto. Las medidas a tomar son pocas pero muy difíciles, pues chocan con los intereses comerciales creados en esferas de gran fuerza económica y que no sería posible poner en crisis sin lesionar la economía de los países en que dichos intereses operan.

Pero el primer paso debe ser, sin duda alguna, crear la conciencia del problema que puede crear una sociedad de sordos o, algo peor, una humanidad de tontos.

Jorge Velazco

DESARROLLO DE LA SENSIBILIDAD COMO BASE PARA LA EDUCACION ARTISTICA

Por SUSANA HERNER Y FRANCISCO NUÑEZ

Ante los problemas que tuvo mi esposa, en los inicios de su carrera, surgió nuestro sistema bajo los siguientes planteamientos:

De niños ¿qué estímulos musicales y artísticos recibimos?

¿Qué educación musical imparten, tanto las escuelas como los profesores privados?

¿Es la música únicamente un elemento decorativo, o puede transformar nuestra concepción del mundo?

¿Bajo qué criterio se inclina al niño a tocar tal o cual instrumento?

A nivel sensorial ¿qué conciencia tenemos del mundo?

Como consecuencia ¿cuál es el resultado que contemplamos?

Basándonos en éstas y otras preguntas, trabajamos en la elaboración de nuestro sistema SIAMA (Sensibilidad, Iniciación, Apreciación Musical y Artística).

La piedra angular fue el desarrollo de la sensibilidad por medio de motivaciones y estímulos de todo orden.

Nuestra meta era despertar en el niño la sensación y percepción de todo aquello que lo rodea, tanto interior como exteriormente.

Aristóteles, Cornelio, Leonardo da Vinci, Thomas Hobbes y muchos otros pensadores han coincidido en que nada hay en el intelecto que no haya sido percibido a través de los sentidos. Goethe decía: "El arte es sentidos" y Platón consideraba el arte como la base de toda educación.

Muchos artistas y maestros se mantienen al margen de la evolución musical y artística en general, limitando, por tanto, la visión del niño. En este sentido la psicología y la pedagogía son inseparables (por lo mismo nos parece muy criticable que en esta Conferencia se haya separado la Psicología de la Pedagogía).

"El hombre, al cambiar los conocimientos acerca del mundo, cambia el mundo que conoce, y cambiando el mundo en que vive se cambia a sí mismo". Esto lo dijo Dobzhansky y en otra ocasión afirmó: "Hay que destacar un hecho con frecuencia ausente o poco representado: la evolución, tanto cultural como biológica, constituye parte del mismo proceso".

¿Qué pasa en las neuronas del niño estimulado y el no estimulado, de los cero a los dos años?

En nuestros trabajos con niños de diversas clases sociales hemos comprobado los que son estimulados y los que no lo son: estos últimos muestran una clara carencia de creatividad, imaginación y espontaneidad. Por supuesto que no podemos olvidar los estímulos negativos, como por ejemplo, la idea de que muchos maestros crean que el niño aprende únicamente por repetición imitativa. Ahora bien, en los años de formación lo ideal es buscar un complemento de todas las artes, para no caer en lo mecánico.

Nuestro sistema se nutre de las artes plásticas, de la expresión corporal, del arte cinético y del desarrollo de los sentidos. Hemos elaborado un material didáctico que incluye la discriminación visual, la coordinación motriz fina y la compacta, la relación sentido-sonido, el color, las formas, la luz, el movimiento, la mímica, la creación espontánea, la desinhibición, el encauzamiento de las potencialidades del niño, una vez descubiertas y afloradas. El desarrollo de los sentidos, más el sentido rítmico, el armónico y la ejecución musical, a nivel rudimentario, forman el corolario de nuestro sistema.

La conjugación de los elementos artísticos dan por resultado el enriquecimiento de nuestro ámbito vital, facilitando en los niños la realización y la autoestimación.



LIBROS

JESUS ESTRADA, *Música y Músicos de la Epoca Virreinal*, SEP-SETENTAS 95, 1973 México, D. F.—Aunque publicado desde hace dos años, hasta ahora llega a mis manos esta obra del musicólogo y organista Jesús Estrada. En 165 páginas de un pequeño formato, el autor describió una parte muy importante de la música compuesta en México durante la Colonia y supo crear un ambiente que a ratos se vuelve festivo y conserva la atención del lector. El maestro Estrada no entra en detalles de la música secular, pues prefiere mantenerse en ámbitos de la música colonial religiosa que ya desde hace 30 años le atrajo con fuerza, por su importante predominancia. Las capillas musicales de la Colonia y sus maestros al través de los siglos XVI, XVII y XVIII forman la médula del trabajo en cuestión. El primer ilustre maestro de Capilla de la Catedral de México —Hernando Franco (de 1575 a 1585)— dejó huella perdurable y una tradición a seguir. Franco instituyó la práctica de música de alta calidad.

Por lo que se refiere al instrumental usado por los primeros conjuntos orquestales indígenas, nos gustaría saber si el maestro Estrada no está de acuerdo con Genaro García (citado por Stevenson en "Music in Mexico") en sus "Documentos para la Historia de México" cuando informa que en 1561 los indígenas usaban trompetas, clariones, chirimías, sacabuches, flautas, cornetas, pífanos, violas, rabeles y otros instrumentos de irregular variedad", de lo cual se quejó Felipe II. El maestro Estrada cree que solamente se usaban chirimías y hasta se les daba el nombre de los *chirimías* a sus ejecutantes. De 1615 en adelante reconoce el autor la presencia de cornetas, bajones y sacabuches, pero solamente para doblar las voces humanas. El piensa que "el siglo XVII fue un siglo propicio para el desenvolvimiento, tanto del conjunto vocal como del instrumental". Y aduce el hecho de que en ninguna música escrita llegada a sus manos aparece alguno de aquellos instrumentos. Quizá sea éste un asunto de controversia.

El carácter festivo del autor se revela en varias ocasiones. Al informar de la huelga que una actitud muy digna del maestro de capilla Franco produjo (quizá se tratara de la primera huelga habida en México) entre los músicos por él dirigidos, quienes se negaron a asistir al coro por insuficiencia de salarios, comenta Estrada: "Solamente que esta ocasión no fue de brazos caídos, sino de *gigantas calladas*".

Entre los otros maestros de capilla notables que tuvo la Catedral de México informa el autor sobre *Antonio de Salazar*,¹ a quien "corresponde el mérito de haber coleccionado y ordenado el archivo de la catedral, labor que venía a llenar una laguna existente desde la época de Franco". Así como el haber permitido "fijar la atención en la colección de villancicos", cuya ejecución se realizaba en los actos litúrgicos. Salazar permaneció 27 años en el maestrazgo de capilla en cuestión. En su tiempo se recibieron los órganos Sesma y Nazarre adquiridos por el cabildo. Con Salazar se inició la educación

1. Para una biografía más amplia de Salazar, véase "Christmas Music from Baroque México" de R. Stevenson (p. 61) y "Heterofonía" Julio-Agosto de 1973 (p. 4).

musical, cuyo fruto principal fue Manuel de Sumaya, su discípulo y sucesor, uno de los grandes valores de la música del siglo XVIII en México. A la época barroca le dedica Estrada un sabroso capítulo, con predominancia del mencionado Sumaya, de quien afirma el autor haber sido el primer compositor mexicano influido por la música italiana barroca. Fue también, con toda probabilidad, el primero que se permitió abandonar subrepticamente su maestría de capilla metropolitana, para trasladarse a Oaxaca, produciendo un escándalo y la indignación de sus mandatarios. Tras casi dos años de permanecer acáfalo el puesto fue contratado el italiano Ignacio de Jerusalén y Stella, cuyo capítulo titula Estrada "A tempo allegro, maestro vivace", porque se trataba de un vividor que sabía componer música ligera. Con él pensamos que el cabildo demostró un inicio de malinchismo, puesto que a él si le concedían cuantos préstamos solicitaba y pese a que no los devolviera. El capítulo que le dedica Estrada es, como el resto de la obra, muy amena y entretenida lectura.

LUIS FELIPE RAMON Y RIVERA.—*El tema del negro en el teatro español. Su proyección en América.*—Separata de "Cuadernos Afroamericanos" Año 1 No. 1. Inst. de A.eH. Universidad Central de Venezuela. Caracas, 1975. El musicólogo venezolano trata el tema del negro en el teatro español, en sus aspectos religiosos y profano. Un primer cuadro sinóptico que proporciona en la p. 3 esclarece de antemano la secuencia de su trabajo. En el tema religioso coloca el CICLO DE NAVIDAD con sus diferentes autos. En el profano, los romances del TEATRO RENACENTISTA y el TEATRO COSTUMBRISTA.

Entra en materia mencionada la loa, con que se iniciaban las representaciones de obras "devotas y profanas" por los pueblos. Juan del Encina y Lope de Rueda son nombres notables. Luego los villancicos de Lope de Vega y Sor Juana Inés de la Cruz, en los que el tema del negro lució repetidas veces. Y seguidamente proporciona un segundo cuadro en el que especifica las funciones específicas de villancicos, loas, entremeses, sainetes, bailes, con sus variadas denominaciones, tonadilla escénica y zarzuela.

Recalca el autor los caracteres psicológicos y sociales del tema, antes de proporcionar ejemplos de entremeses negros, y de abordar el baile como género dramático, en el que las diversas coreografías se prestaban "a la alegría final, por lo extraño de los disfraces, bailes y músicas, quedando la poesía reducida a lugar muy secundario".

El siglo XVIII es el de la tonadilla, piezas cantadas que se intercalaban en medio de las comedias.

El teatro español se reprodujo en América con todos sus avatares, hasta constituir un folclore local. El autor continúa entresacando de diversas fuentes ejemplos muy graciosos de toda clase de romances y cantares de negros. Informa de uno recogido en Tucumán por Isabel Aretz, en el que se menciona el tango, que en el teatro popular argentino del siglo XIX se refería a "unas piezas cortas que se representaban en las calles con motivo del carnaval". (No conocíamos esta versión del origen del tango). En el cuaderno primero del *Tango Matiguá*, transcrito por el autor, hay varios personajes negros, con jergonza del lenguaje usado por ellos y elementos de música y baile. El autor se excusa de haber tratado el tema someramente y sólo para estimular a sus colegas americanos a ocuparse del mismo. Creemos que en México el campo se presta a sondeos.

JUAN ALVAREZ CORAL, *Juventino Rosas*. Edición de la Sociedad de Autores y Compositores, México, D. F., 1972.—El autor nos entregó su obrita durante la Primera Conferencia Internacional sobre Música y Comunicación. Bien sabido es que Juventino Rosas es un compositor mexicano que escribió el vals "Sobre las Olas", destinado a alcanzar fama mundial, aunque creyéndose que se trataba de un vals vienés. Compuso otras varias danzas, danzones, mazurcas, polcas, marchas, vales, etc., pero ninguno de éstos estaba destinado a aumentar el prestigio de su autor. Su biógrafo nos lo presenta como un músico en quien se abatió la mala estrella; que pasó por el Conservatorio en tiempos del Director Bablot; que le escribió un vals a Doña Carmen Romero de Díaz; que fue abandonado por su esposa; que viajó por una parte de la República; que ingresó a una orquesta típica, con la que fue a los Estados Unidos; que abandonó la típica y se fue a Nueva York, en donde, enfermo, salió para Cuba, en 1894; que falleció allí a la edad de 26 años, siendo repatriados sus restos a México en 1909, donde al cabo de 30 años se les trasladó a la Rotonda de los Hombres Ilustres. Las penas le llevaron al alcohol y éste, más una mielititis espinal, a la tumba. La obra está muy bien ilustrada con grabados y reproducciones de música, programas, y varios documentos del compositor. El autor la escribió con cariño hacia su biografiado.

CONCIERTOS

ORQUESTA SINFONICA NACIONAL.—Fue satisfactorio testimoniar el regreso de la OSN a sus buenos tiempos. No era posible que continuaran sus experimentos de solamente directores huéspedes a granel. Con *Eduardo Mata* está recuperándose, porque el joven director mexicano posee un algo que infunde entusiasmo. En esta ocasión se programó para la Temporada casi toda la obra sinfónica de Mahler, incluyendo los ciclos de canciones con orquesta. Escuchamos ya la *Cuarta* y la *Novena* Sinfonías, más las *Canciones del Caminante*, con la estupenda mezzo *Alfreda Hodson*. Este Festival va a despertar en México la afición por un compositor que hasta ahora no había sido santo de la devoción del público mexicano, pese a sus grandes méritos y a su sensibilidad "tan latina", como dijera alguien que pensó hacerle un favor al autor de "La Canción de la Tierra". Y es que no se piensa que los austriacos son más sensibles a la belleza que algunos latinos. Que bueno que podamos escuchar esta vez las nuevas sinfonías con varios directores, ya que Mata sólo dirigirá, aparte de las mencionadas, la *Tercera*, la *Octava* y la *Novena*, Cinco Canciones y la *Canción de la Tierra*. Como huéspedes vendrán Mauricio Abravanel, Pedro Calderón, Stanislaw Skrowaczewski y Julius Rudel. Eduardo Mata cerrará la serie con la *Octava*, que es una señora sinfonía.—Se vendió, a precio muy razonable, un programa general magnífico. Contribuyeron a darle interés Eduardo Mata, Javier Arnaldo (Presidente de la Sociedad Mahler de México), Benjamín Juárez E. y Nadia Stankovich. Los dos últimos se revelaron, además, como competentes traductores de las poesías que inspiraron al compositor algunas de sus sinfonías y ciclos de canciones. La cronología formada por Juárez E. está hecha con inteligencia, así como las notas sobre los programas. Lástima que los programas individuales carezcan de notas.

ORQUESTA SINFONICA DEL ESTADO DE MEXICO.—Sigue en pleno la Temporada que cada año ofrece esta orquesta, con su joven director Titular Enrique Bátiz y los huéspedes Harry Newstone, Herera de la Fuente y José Iturbi.—En el programa inicial del 11 de octubre Sandor ejecutó el Segundo Concierto de Rachmaninoff, tan manoseado y, sin embargo, esta vez tan falto de interés. En cambio, la Suite de Petrouchka le hizo pensar a uno que probablemente así era en la coreografía original, con Nijinsky en el papel titular. Al entrar estas notas a prensas solamente el primer concierto se había realizado. Entre los solistas de los próximos se cuentan la violoncellista Cristina Walevska, la violinista Yuriko Kuronuma, Claudio Arrau y el pianista Salvador Neira. Los programas que ahora reparte la OSEM tienen el formato de un Boletín, en cuya portada se anuncian los acontecimientos de la orquesta y en el reverso el programa con sus correspondientes notas. Ojalá que el cambio de régimen en el Estado de México no vaya a implicar dificultades para un joven organismo, que merece la continuación del apoyo oficial. Con su simpatía y sus méritos personales, Enrique Bátiz sabrá seguramente sortearlas, en caso de que se presenten.

ORQUESTA CLASICA DE MEXICO.—El Ateneo de México presentó a esta orquesta de cámara en el templo de Regina y los Amigos de la Música la patrocinaron en Bellas Artes, con un programa de música mexicana.

CONCIERTOS DE DIFUSION CULTURAL DE LA UNAM.—En el Palacio de Minería: Violín y piano: ERNESTO TARRAGO Y LAURA SOSA.—ERIC LANDERER, pianista, en un recital de música rusa.—VIO-LONCELLO Y PIANO, DAVID TOMATZ Y JORGE VELAZCO, recital en el que figuraron obras de Pergolesi, Cowell, Lavista, Busoni, Hindemith y Brahms.—JORGE SUAREZ, pianista, en un homenaje a Ravel.—En la Biblioteca Benjamín Franklin: GRUPO QUANTA de improvisación musical y EDGARDO CANTON, con música electroacústica.—Escuchamos a ERIC LANDERER antes de cerrar nuestra edición. Ofreció un *Estudio* de Scriabin la 1ª *Sonata* de Kabalewsky, la *Séptima* de Prokofiev y los *Caudros de una Exposición* de Mussorgsky. Aunque todo nos interesó, la versión de los "Cuadros" fue, en realidad, muy impresionante, por el intenso colorido sonoro y características que les confirió el artista, en concordancia con las pinturas que inspiraron la obra. Landerer logró sonoridades muy variadas, que alcanzaron climaxes en fortísimo, de gran plasticidad, con la cooperación del magnífico piano Bechstein a su disposición.—El programa a dúo de Mario Lavista y Jorge Velazo produjo comentarios muy favorables. Entre la música contemporánea incluyeron una obrita de Mozart que pudiera catalogarse dentro de lo aleatorio o *chance music* como le llaman los norteamericanos.

RECITALES DE JORGE DEMUS.—Como cada año. Demus vino para su Curso de Perfeccionamiento que con tanto buen criterio y sabiduría imparte en la Sala Chopin. Es su costumbre ofrecer simultáneamente una serie de recitales que contribuyan a hacer aún más eficaces sus enseñanzas. Esta vez se trató de un festival Debussy que desgraciadamente no pudo llevarse a cabo en su totalidad, por circunstancias de última hora, que permitieron escuchar a Schubert (especialidad de Demus) y otros. Cada año se supera este gran artista. Ma. Teresa Castrillón tocó las obras a 4 manos con él.

CONCIERTOS EN EL POLYFORUM.—En una serie de cinco conciertos fueron presentados el TRIO MEXICO, el guitarrista MANUEL LO-

PEZ RAMOS (dos recitales), MANUEL Y JORGE SUAREZ (violín y piano) y VICTOR MANUEL CORTES, con ERIKA KUBAZSEK al piano.

GERHART MUENCH.—El gran compositor y pianista alemán, residente en México, ofreció en la Chopin un programa formidablemente interpretado, sobre todo en lo referente a la "Appassionata" de Beethoven y la música contemporánea: Messiaen, el propio Muench, Scriabin y Poulenc (aunque estos dos últimos no puedan catalogarse como contemporáneos). ¡Qué gran artista y gran músico es Muench!

ALICIA URRETA.—Ofreció una conferencia-Concierto en el Teatro Regina. Habló Alicia sobre *Sonidos* de Quintanar, *Para Alicia* de Manuel Enríquez y *Salmódia* de su propia factura. Y seguidamente las ejecutó como ella sabe.

MANUEL DE LA FLOR.—Este distinguido pianista interpretó un programa Ravel en la Chopin, del que resaltaron la *Sonatina* y *Le Tombeau de Couperin*. La pericia de Manuel le ha convertido en un diligente y apto preparador de los cursos de Demus. C.M.

EL ARTE DE LA FUGA DE BACH EN EL ANFITEATRO DE LA PREPARATORIA.—El 1º de octubre pasado estrenó el maestro Zanolli su transcripción e interpretación para orquesta de cámara del Arte de la Fuga de Bach, que la Orquesta de Cámara de la E.N.P. interpretó magistralmente. En esta transcripción alternan flautas, oboe, corno, fagot, clarinete, órgano, piano y cuerdas. "Quince fugas y cuatro cánones, desarrollados contrapuntísticamente en formas y polifonías del sujeto". Con 12 notas desentrañó Bach todas las virtualidades del contrapunto.—La edición de Zanolli se apega exactamente al original, dándole volumen sonoro y plasticidad en el timbre, subrayando las entradas de los temas, los contrapuntos constantes y los libres, los *divertimenti*, los diálogos, la variedad y el gusto del claro-oscuro, la técnica del desarrollo y la unión de dos temas en perfecto engendramiento.—El público, formado en gran parte por estudiantes, permaneció extático y se volcó al final en una ovación espléndida. Así es como la Escuela Nacional Preparatoria de la UNAM educa a los estudiantes y ellos responden admirablemente en todos los planteles. *Alberto Pulido Silva*.

TRIO MEXICO.—En la serie del Polyforum, organizada por Mari Carmen Costero, los hermanos Suárez —Manuel, violinista y Jorge, pianista— y el violoncellista Leopoldo Téllez (que últimamente ha mostrado su talento para la dirección de orquesta), se presentaron estos artistas, amalgamados en un Trío que, de continuar trabajando, será el Trío México de "México". Se "amalgamaron" es la palabra y con esto está dicho todo. Haydn, Beethoven y Mendelssohn lo atestiguaron y aprobaron, seguramente, desde dondequiera que se encuentren.

MANUEL LOPEZ RAMOS.—En la misma serie Manuel López Ramos —hacedor de guitarristas— demostró, una vez más, ser él mismo un magnífico ejecutante del viejo instrumento árabe que tanto auge ha alcanzado en los últimos tiempos. En su ya larga carrera concertística no ha decaído la firmeza de su técnica, ni su vena interpretativa. C.M.

ERIC LANDERER volvió a tocar en la Sala Moliere. Su programa de música francesa demostró lo profundamente que está identificado con Fran-

cia y su música culta para piano. Honegger (que los franceses consideran suyo) escribió unas variaciones sobre el nombre de Bach que son uno de los mejores homenajes al genio de Eisenbach. El pianista les dio tanta relevancia como a los siguientes "Valses Nobles y Sentimentales" de Ravel, a las piezas contemporáneas de Cheyne y a todo el resto de su bello programa. Sentimos, de verdad, no ver el nombre de Landerer entre los solistas de las orquestas mexicanas. E.P.

PINACOTECA VIRREINAL.—Varias series de conciertos se han presentado en esta Pinacoteca: la de Juventudes Musicales; la de Conciertos de Bellas Artes y otras.

NOTICIAS DE MEXICO

CASA DEL LAGO.—Se anunció "La Caída de la Casa de Usher" de Poe-Debussy. Desgraciadamente no escribió el autor de Pelléas la ópera que proyectaba sobre el drama de horror de Poe en 1908. Nos hubiera gustado ver cómo se las arregló Eduardo Ruiz para presentar en la Casa del Lago una ópera inexistente. ¿O se trató de una noticia falsa de "Excélsior"? Todo es posible.

ENZO VALENTI FERRO, ex Director del Teatro Colón de Buenos Aires y una figura prominente en el ambiente musical de Buenos Aires, fue llamado a México para organizar una compañía nacional de ópera con todas las de la ley. Creyó ingenuamente que podía partir aquí de las bases y traer del extranjero un maestro, o maestra de canto prominente que pusiera en muy buen servicio los órganos vocales de nuestros cantantes. Y exigió la disciplina que toda empresa sería requiere, como una cantidad indispensable de ensayos para las representaciones, etc., etc. ¡Vanias pretensiones! Los cantantes que habían tomado de antemano las riendas del "negocio" decidieron que no habían de soltarlas y pronto le hicieron sentir al maestro argentino su impotencia; por lo que Valenti Ferro decidió regresar a su país, después de presentar en el INBA su renuncia; de lo cual hizo muy bien, porque los mexicanos son por lo general enemigos acérrimos de la disciplina y amigos íntimos de la improvisación y la fanfarronería. Ahora que han organizado ellos la primera Temporada de la Compañía Nacional de Opera, bajo la dirección de una persona que se pliega a todos los caprichos de sus subalternos, porque él mismo carece de la indispensable experiencia. veremos lo que resulta.

CARLOS LUYANDO.—El famoso timbalero de la OSN. fue home-najeado en el Conservatorio Nacional, —donde impartió durante largos años la cátedra de su materia— por su retiro hacia un justificado descanso. Los mejores percusionistas de México han sido sus alumnos en una época o en otra. Su vida profesional fue extraordinariamente prolífica.

EL MUSEO CARRILLO GIL, que es una pinacoteca de pintura contemporánea (posee una cantidad increíble de dibujos de Picasso, entre otros), ha dado entrada (justamente en la Sala Picasso), a la música. Se ha organizado allí una serie de 16 conciertos, el primero de los cuales estuvo a cargo del tenor Carlos Puig, quien sigue siendo un liederista distinguido. Ana Eugenia Gallo, Luisa Durón, Antonio Tornero, Leopoldo Téllez, Ernesto Tarragó, Vladimir Vulman y otros varios artistas mexicanos, o residentes, irán pasando por allí.

EL CONSERVATORIO NACIONAL inició su año lectivo 1975-1976 bajo los buenos auspicios de un alumnado más selecto que en años anteriores. El maestro *Victor Urbán*, que dirige actualmente el plantel, se ha ganado la buena voluntad de los muchachos, al combinar la disciplina con la amabilidad. Ojalá que las becas que anualmente otorga la institución (\$1,000.00 y \$300.00) hayan recaído en aquellos alumnos que verdaderamente necesiten de recursos económicos para proseguir sus carreras.

DE LA PROVINCIA.—FESTIVAL DE MUSICA EN PUEBLA.—Es ya el séptimo año que Puebla organiza su Festival de Música, con artistas y grupos internacionales. Esta vez lo inició con la famosa Orquesta de Balalaikas rusas y siguieron el Coro de Cámara "Collegium Musucum" de Belgrado, un Ballet norteamericano, la Orquesta Sinfónica del Estado de Moscú, el "Paul Winter Consort", los "Swingle Singers", Claudio Arrau y otros.

MORELIA.—Fue fundada en la antigua Valladolid la Asociación "Miguel Bernal Jiménez, bajo la presidencia de la viuda del compositor y otros morelianos distinguidos. Uno de los principales objetivos del nuevo organismo es recopilar toda la música de Bernal Jiménez y trabajar por su divulgación.—ALFONSO VEGA NUÑEZ, el distinguido organista moreliano, regresó en octubre de una gira realizada en España (Jijón, Oviedo y Madrid), donde asistió como invitado a las Terceras Jornadas Internacionales de Organos; como organista obtuvo la aprobación de los auditorios. En este mes de noviembre asistirá al Primer Festival de Organo de Medellín, Colombia y tocará en Puerto Rico. Más adelante realizará una gira por algunas ciudades de los Estados Unidos.

JALAPA.—El 17 de octubre inició la Orquesta Sinfónica de Xalapa su Temporada de otoño que constará de doce conciertos dirigidos por el Titular, Luis Herrera de la Fuente y los huéspedes Carmen Moral, de Lima, José Flores y Virgilio Valle. Habrá varios solistas.

SAN LUIS POTOSI.—La Sociedad de Conciertos de San Luis Potosí invitó a Badura Skoda para un recital de piano. El organismo continúa sus actividades con el entusiasmo que caracteriza a sus miembros, pero no hemos recibido más noticias recientes.

GUADALAJARA.—El 7 de octubre pasado se inició una serie de conciertos de la OSG que dirige titularmente Kenneth Klein. Fueron invitados los directores Alexander Scheinder, Kurt Rapf y Erik Klass. Como solistas actuaron Badura Skoda, Istomin, Bernard Pommier, Luz Vernova y Alexander Schneider.

En la propia capital tapatía *Demus* y *Badura Skoda* ofrecerían un recital a cuatro manos con obras que ya les hemos escuchado aquí.



DIGEST IN ENGLISH

ROBERT STEVENSON, *A neglected Mexican Guitar Manual of 1776. For lack of space we didn't follow up in the last issue the first part of this very important article specially written by Dr. Stevenson for "Heterofonía". We are therefore resuming the whole article now.*

Dr. Stevenson deals with the Newberry Library's owned guitar manual of 1776, whose author was Antonio Vargas y Guzmán, a teacher of guitar in Veracruz, México. According to Clavigero, Veracruz was supposed to be then "the politest city of the realm". In his manual Vargas y Guzmán deals with problems of choice of strings, tunings of the double courses, methods of the best European authorities; but also with theory problems about embellishments, dissonant suspensions, imperfect consonances, etc. He protests not having been blinded by those authors' fame. He fears, instead, that Santiago de Murcia and Pablo Minguet y Yroy were often too succint for their treatises, as he contended that to be a good guitar player one should be well versed in theory matters. He disagrees on de Murcia's notion of *Tempo di Gavotta* and teaches that it should be 2/2 and not 4/4 as the latter propounded.—He didn't wish his manual to be a mere chain of sources. But his citation prove the currency of numerous practical and theoretical writings now lost from view. Dr. Stevenson brings to mind the bonfires of Diego de Landa in Yucatán and Mexico City's Cathedral.—Vargas Guzmán ignores Gaspar Sanz and Lucas Ruiz de Ribayaz, who had limited themselves to siphers. Being very advanced, the manual's author prefers notations to ciphers, but he compromises with tradition by duplicating his examples in both musical notation and ciphers, with a special system of his own.—He divides his guitar in 6 courses of two strings each and gives the thickness of each course as well as the different ways of tuning them.—He warns his students of living through a transitional epoch in music history, when different terms are often used to mean one and the same thing. And gives them the meaning of a number of terms that otherwise would confuse them.—He shows the novice how to translate ciphers into music notation and viceversa.—In the Second Part of his manual Vargas y Guzmán concerns himself with accompanying problems. The given bass must always be played The continuo for old Spanish songs is often notated in *chiavette*, but the written notes had to be played a fourth lower than notated.—A key or mode is defined by its intermediate cadences. According to contemporary usage the manual's author enlarges Cerone and Correa de Arauxo's 12 modes and gives detailed account of each one. He shows himself riveted into Peninsular traditions. This fact compells Dr. Stevenson to mention some Spanish composer's obsession with tones and modes. In his following NOTES, Dr. Stevenson enlarges his points of view.

CESART TORT, "Method, Micro-Staff, Technique, Program, Purposes". (*From a paper presented by César Tort, distinguished author of a very worthy Method of Music Education for children at the Fifth International Seminar on Research in Music Education, Mexico City, that took place from the 3rd to the 10th of last September. In the evening of the same day Professor Tort presented an orchestra of children from 6 to 13 years of age, that had been trained by him at the Instituto Artene. The results were astounding.*)—The

method's characteristics obey to our specific needs of musical education. These characteristics show a method that has been devised for the Mexican child.—Primary education in a underdeveloped country like ours must be deeply nationalistic. For his purpose education must lean on its own roots. On the other hand, this attitude obeys to the following convictions: 1) give the child didactic material that fits his own idiosyncrasies. 2) Preserve the country's identity in the way of reaching and taking care of national values. 3) A national method in its largest sense, fixes in the child distinctive traits of his personality.—I am not aware of the needs of other peoples, but I am convinced that the above points of view answer to our own specific demands for music education's problems. **THE METHOD:** From the very beginning (5 year old children) the method gives the child simultaneous exercises in music, theory and practice. We consider pedagogically important that the Method should use its own music, which deals very gradually with problems of rhythm, melody and dynamics. **ACTIVITIES:** Reading of rhythms; singing from the music sheet; instrumental practice.—The Method starts off with rhythm: rhythmical diction, Body rhythm, Instrumental rhythm. Singing comprises musical rimes (short songs with words), choral groups (a cappella, two or more voices), short songs with instrumental accompaniments by the same children.—**CHOIRS AND ORCHESTRAS.**—This is a very important activity within the Method. Its educational traits are very effective. Artistic, intellectual and human aspects contribute deeper to give the child a sense of fellowship, a great delight and seriousness to accomplish his or her music education tasks. From the very beginning he is taught orchestra practice discipline. He has to deal first with works that demand just two or three instruments, but as he advances on he is liable to study real complicated scores that demand 22 or more parts, like some of the works you shall hear tonight.—**THE INSTRUMENTS.** We use fundamentally Mexican instruments: marimbas, Indian rattles, redobas, harps from Veracruz and huéhutls. We add to these some other percussive instruments of international usage.—**THE MUSIC.**—The METHOD offers a great variety of styles, tendencies and musical forms. This variety obeys our sociological, economical, cultural, ethnical, etc. needs. The music we use is therefore the most eloquent way of showing the Method's personality. We are now working with aleatoric music, by means of contemporary graphic notation. We have obtained surprising educational results. We have synthesized this way of writing music, by offering the child dynamics, speed, and time duration within a single design.

ESPERANZA PULIDO, *Hope to find out something about genuine prehispanic music* (Paper read by its author at the First Conference on Music and Communication that took place in Mexico City from the 5th to the 10th of September last).—Don Angel Garibay was one of the most distinguished "nahuatlato" born in Mexico. Shortly before dying he wrote in his daily paper "Novedades" column that he and his pupils had a great surprise in store, dealing with real prehispanic music. But nothing happened.—The editorial Fondo de Cultura Económico published recently a book written by Pablo Castellanos: "Horizons of Precortesian Music". At the end of his good work, Castellanos states that he hopes for somebody to accurately translate the prosodical formulas contained in Bernardino de Shagún "Cantares Mexicanos", as a mean to build up some melodic patterns.—To my knowledge, some of

Castellanos best contributions in this field are his observations on the Mayan, Toltecán, Zapotecán multiple flutes. The flute known as "Jaina flute" has 7 holes and sounds like a clarinet. The Mayans manufactured "spring" flutes, with two diaphragms and an oscilation chamber. In the State of Veracruz piston flutes were known, with a special system to shorten the pipe. The four-piped flute found in Teotihuacán is amazing. In the Preclassical period these four-piped flutes appeared.—The knowledge of such instruments is extremely poor though. When well analyzed, they will most probably allow musicologists to determine musical systems, melodies and harmonies from those races.—Vicente Mendoza tried to apply the syllables TI-QUI-TO-CO-TON he found in some of Sahagún's "Cantares" to the pentatonic scale of the type C-A-G-E-D, as a possible way to solmization. So far all those experiments seem to me "wishful thinking".—The 1956 edition of Sahagún's "Historia de las Cosas de la Nueva España" by Don Angel Garibay is of great value. He corrected Nahuatl terms; after studying the Florentine Codex and Madrid's manuscripts, he compared them with the original Nahuatl text; he prologued each one of the four books of his edition of Sahagún's twelve ones. He found out that Sahagún had not correctly translated everything he heard from his old Indian informants (some of his Indian Latin pupils wrote for him the information in the Nahuatl language).—Garibay just edited the Castillian text of Sahagún's monumental work. He would have liked to translate the Nahuatl counterpart, but lacked strength to do so. It is possible that he had found there the "surprise" he promised his readers.—On the other hand, I was aware of the existence of a "Psalmodia Christiana" written by Sahagún as well, with Aztec melodies he adapted to religious Spanish texts, as an aid to Christian conversion. It was apparently lost, but its existence spurred me to seek information. Don Angel's prologues and Robert Stevenson's accounts in his *History of Mexican Music* gave me some clues. There is a copy of the "Psalmodia Christiana" at the Library of Huntington University, but without the music. I am looking now for a "nahuatlato" to correctly translate the Náhuatl text in Sahagún's work.

JORGE VELAZCO, *Musical Ecology*.—Sound contamination is one of the worst menaces of today's towns. This problem affects men physically, as well as spiritually. The level of noise is horrifying. Trucks and other vehicles attack pedestrians and drivers with violent noise that pierces the ears and impairs health with their chemical poisons. Difuse sounds cause progressive deafness. Radios in taxis, loud speakers in public parks and claxons multiply themselves. All these factors imply a profound crisis for the town's citizens, who are showered uncontrollable sounds that hurt the minds. This aspect of the awful contamination problem has not apparently fixed the attention of peoples and governments. The music dirt people gets in movies, radio and TV's advertisements demand a cultural cleaning, wich is a urgent as the atmosphere's deuration and the silencing of huge noises. In order to sweep musical dirt a radical change is imperative, by means of education. Research, industry, commerce, art are based on education. Children and adults must be educated by a constant activity whose influence on young and old, on men and women never should recede. There is a good and simple weapon for the urgent heightening of the spiritual level: Music to replace garbage. It is of vital importance to stimulate the collective mind and to develop its culture, instead of brutalizing it with offal thrown by the massive communication media. An
(See page 3)

SUPLEMENTO No. 1 DE HETEROFONIA

ORIGENES Y SIGNIFICADO HISTORICO DE LA MUSICA CONTEMPORANEA

Por JOHN VINTON

Deseamos festejar los siete años de HETEROFONIA con un primer Suplemento de nuestra revista (el 7 es casi un número cabalístico en la Música). Y qué mejor que el siguiente artículo de John Vinton, el brillante Editor del Dictionary of Contemporary Music (Nueva York y Londres, 1974). Este valioso trabajo de Vinton fue publicado originalmente por THE MUSIC REVIEW de Inglaterra, en su número de noviembre de 1974; su repercusión inmediata hará que el Anuario Polaco de la Música Contemporánea le dedique el total de su edición de 1976, acompañado de las reacciones de varios músicos polacos. Por otra parte, constituirá la médula de un libro que el propio autor publicará el año entrante bajo el título de Essays after a Dictionary (Ensayos sugeridos por un Diccionario) cuya editora será la Bucknell University Press, de Lewisburgo, Pennsylvania, E.U.A.

-----)o(-----

Durante la primera mitad de este siglo críticos e historiadores expresaron reiteradamente que vivíamos en un período de transición. Más recientemente, esta idea ha sido sustituida por la consideración de que el siglo XX es una época aislada, aunque grandemente ecléctica. Han sido propuestas varias fechas para el inicio de este período (1900, o la Primera Guerra Mundial, por ejemplo), sin grandes resultados. No se llega aún, pues, a un acuerdo para comprender a los compositores que aparentemente estuvieron en conflicto con sus contemporáneos. Igualmente confusas resultan las categorías estilísticas: cromatismo, dadaísmo, neoclasicismo, serialismo, minimalismo, indeterminación, etc. Algunos de estos términos se refieren a ideas armónicas; otros a fuentes de materiales; otros a estructuras; otros a filosofía; pero ninguno abarca específicamente características esenciales de nuestro tiempo, como el surgimiento de la textura y el timbre en tanto que elementos temáticos primarios. Me falta todavía leer, o escribir, una definición precisa del neo-clasicismo; o separar con precisión la música de Schoenberg de la del movimiento neo-clásico; o formar un nicho apropiado para compositores como Ives, Bartok y Carter. Habiendo sido enseñado a aceptar, más o menos, la confusión, como categoría inherente al siglo XX, nunca se me ocurría disentir en cuestiones de tal naturaleza; mas ahora que la vanguardia está reclamando parentesco con viejos enemigos, como Liszt, Wagner y Mahler, me siento impelido a buscar nuevas perspectivas para la historia de la música contemporánea.

Es generalmente aceptado que, después de Beethoven, la música occidental comenzó a sufrir cambios fundamentales. Tal hecho es revelado no solamente por la decadencia de lo que los libros de texto llaman "práctica común", sino también por el contenido de las historias de la música. No importa qué autor se elija, su narrativa se mueve siempre, lógicamente y confiadamente, entre la última parte de la Edad Media y Beethoven y después cambia. Si bien los

Gesualdos variaban, como excepciones, los temas de otros compositores, los Wagners comenzaron a predominar, luchando por adquirir personalidades únicas y recibiendo frecuentemente etiqueta de genios, cuando lo lograban. Como consecuencia, después de Beethoven, la narrativa histórica cesó de fluir plácidamente, para convertirse en una serie de remolinos en torno a compositores aislados y más tarde en torno a *ismos*. Igualmente significativo es el hecho de que los historiadores describan todos los cambios de estilo ocurridos después de Beethoven, sin casi nunca cuestionarlos. Cuestionarlos habría provocado un problema de estética y antes de 1800 la música no sufrió ningún cambio de criterio tan radical. Como contraste, el siglo XIX demanda una explicación. Aunque personalmente no me satisface la estética aplicada al Romanticismo del siglo XIX, me impresionan las discusiones que generalmente provoca. La música contemporánea del siglo XX, por lo contrario, ha colocado la estética a nivel de debate público, lo cual se hace patente en los intermedios de sus conciertos, cuando alguna gente pregunta: "¿Por qué suena esto así? ¿Cuál es su significado?".

La confusión del público está justificada. Los innovadores del campo creativo no solamente han alterado algunos de los aspectos superficiales de estilo, sino que han llegado a trastornar el sistema de los valores sobre los que se basa la música occidental. No es raro escuchar comentarios de este jaez, en forma de bromas o injurias; pero el expresado arriba debería tomarse al pie de la letra como definición histórica. Para aclarar este punto delinearé los procesos por los que pasó la música occidental para desintegrarse; así como aquellos otros que contribuyeron complementariamente a crear un diferente orden de ideas. En realidad, es imposible separar un proceso del otro, ya que ambos constituyen corrientes enlazadas de un vasto cambio de mentalidad, con incontables hechos simultáneos relacionados entre sí.

Desintegración del sistema musical del Occidente

Es bien conocida la desintegración de la tonalidad —uno de los componentes básicos del sistema musical del Occidente. El gusto por la incursión inesperada del color armónico impulsó a los compositores de la primera década del siglo XIX a crear más avanzados atrevimientos armónicos y cromáticos; la creciente aceptación del sistema temperado, durante aquellos años, incrementó la causa de la libertad armónica, al permitirles acceso a todas las tonalidades del complejo mayor-menor, algunas de las cuales resultaban desagradablemente disonantes en el sistema no temperado precedente. Los compositores y sus auditorios iban poco a poco desentendiéndose de las jerarquías sonoras inherentes a las tonalidades y en la década de 1860 los innovadores ya escribían pasajes cromáticos tan ambiguos, que todavía hoy día los teóricos se preguntan en qué tonalidad se encuentran.

La desintegración simultánea del ritmo métrico —el otro componente básico del sistema occidental de la música— es aún menos comprendida. En realidad, el compás rítmico se halla tan profundamente enraizado en los conceptos musicales del Occidente, que su objetivo es raramente captado; sin embargo, desde sus remotos orígenes, la tonalidad estuvo soldada a este principio estructural, cuyo principio de tiempos fuertes y débiles del compás proveían la sencilla estructura requerida por los compositores para mantener las intrincadas relaciones armónicas que les fascinaban con creciente interés. Esta aso-

ciación persistió hasta el fin. Durante el siglo XIX el incremento de sorpresas cromáticas corrió parejas con las sorpresas rítmicas; pero así como en esta época el cromatismo regresaba siempre al sistema tonal así las síncopas, los dosillos, los cambios métricos y el contrapunto polimétrico permanecieron dentro de los límites del tiempo medido, sin quebrantarlo. Siempre que se suspendía la tonalidad ocasionalmente, como en los casos de Wagner y Debussy, el ritmo mensural seguía su mismo paso (Esto puede ser percibido en una buena ejecución, pese a que tal ausencia ocasional de metro, y a veces también de pulsación, no aparezca con evidencia en la partitura)¹.

Debe tenerse presente que desde tiempo atrás existía la posibilidad de estos cambios. Los preludios para órgano de Bach, por ejemplo, contienen pasajes carentes de medida; y algunos de sus corales incluyen cromatismos caprichosos. ¿Por qué, entonces, no se inició el proceso de desintegración sino ya muy avanzado el siglo XIX? Hay que buscar la respuesta en la Estética, y específicamente en los modelos que le servían de base a la música occidental. El modelo predominante del siglo XVIII (no me referiré ahora a épocas anteriores) era retórico: tema, desarrollo y recapitulación. Esto requería la conservación de un impulso recto y direccional; pero, como contraste, el siglo XIX adoptó los modelos múltiples y no direccionales de la naturaleza, así como poemas, historias y el flujo y reflujo de la emoción. Eventualmente, compositores como Mahler e Ives exploraron, así mismo, las regiones privadas y vírgenes de la libre asociación de recuerdos. Tales modelos sugerían, o requerían persistentemente, relaciones sonoras no direccionales; y aun más, un compás ondulatorio, con preferencia al medido, como puede observarse con clara evidencia en los ritmos elásticos de mar y viento de Debussy y los de orgasmo wagneriano en *Tristán*².

Todavía se sienten los efectos de estos cambios de modelos. En cierta música nueva de 1900-1910 no aparece distinción alguna entre la consonancia y la disonancia tradicionales. Y poco después Schoenberg proclamó la emancipación de la disonancia. En efecto, para él se había nivelado el sistema tonal. Después de la Segunda Guerra Mundial, algunos compositores consideraron los doce sonidos menos dentro de esta categoría que como cantidades manipulables por medio de las matemáticas y otros sistemas. Hubo también compositores que abandonaron totalmente los doce sonidos como materiales de construcción y los sustituyeron con montones de notas y ruidos.

Al comenzar el siglo XX la desintegración del ritmo se hallaba igualmente avanzada en la música de los compositores innovadores. Con atrevimiento mental, Busoni llamó la atención sobre el silencio, la fermata y "un tenso lapso de tiempo entre dos movimientos de una composición". Dijo que estas indeterminadas duraciones de silencio aproximan mejor la esencia de la música.

1. Estúdiense a fondo este novedoso párrafo (Traductora).

2. El hecho de que teóricos e historiadores hayan prestado tanta atención a las relaciones tonales del siglo XIX y tan poca a las tendencias rítmicas concurrentes, menos visibles, revela ostensiblemente el criterio occidental y muestra cuán descarriados andamos cuando consideramos los recursos pluriformes del ritmo; y hasta qué punto nuestra comprensión de la música depende, no de lo que escuchamos, sino de lo que leemos en las partituras.

Quizá inadvertidamente, Schoenberg se aproximó al tiempo asimétrico en sus obras atonales que nos hacen difícil la percepción de la estructura métrica, en virtud de la naturaleza irregular de los impulsos métricos. Parece que Varese se acercó más directamente al tiempo asimétrico, como un requerimiento necesario para su yuxtaposición de masas sonoras; sin embargo, la mayoría de los compositores se negaron, por lo general, a seguir tales tendencias. Hasta la década de 1950 fué práctica corriente la retención del compás rítmico, aunque distorsionado, o disfrazado (continuándose así el uso de la armonía tonal). Entre los disfraces sistemáticos están los de Ives y Partch, quienes superpusieron modelos métricos, a diferentes velocidades; y los de Elliot Carter ("modulaciones métricas, iniciadas en 1945); y los de Boris Blacher ("compases invariables", comenzados al rededor de 1950), cuyos sistemas facilitan las sucesiones no periódicas de tiempos de compás agrupados.

El serialismo (llamado por algunos "serialismo total") y la indeterminación, terminaron finalmente con el ritmo métrico. En la escritura serial la duración de los sonidos y silencios fue serializada sobre la duración temporal de una obra, de la misma manera como los sonidos habían sido serializados en el dodecafonismo. Esta técnica hizo polvo el compás, de la misma manera como la anterior había hecho polvo la tonalidad. La indeterminación bloqueó los modelos usuales del pensamiento rítmico, al aminorar el continuo control que el compositor ejercía sobre el tiempo. Las notaciones gráficas y verbales, por ejemplo, raramente imponen o alientan controles métricos sobre ritmos internos. El uso de sonidos puros del ambiente, como en "4' 33" de Cage, necesariamente resulta en un fluir asimétrico. Cuando el contenido de una obra es limitado (como en la música de La Mont Young, o densamente empaquetado (como en HPSCHD) de Cage-Hiller), cada oyente debe fabricar su propio ritmo, en el acto de cambiar el foco de su atención. Desde 1950 un gran número de pruebas de improvisación han producido experiencias vitales, en el sentido de que el ascenso y caída de la energía rítmica es la única interacción asimétrica actual de un espacio, de unas cuantas reglas y de uno o más ejecutantes.

La melodía, apoyada fuertemente sobre sostenes métrico-tonales, fue una de las primeras víctimas de la desintegración de dichos sostenes. En Wagner, por ejemplo, la fragmentación de la línea (como en el *Lietmotiv*), combinada con la ausencia de cesuras, redujo considerablemente las figuras y la dirección de largo rango. Tales efectos fueron aún más pronunciados en Debussy, con su melodía, no solamente fragmentada, sino reducida a fracciones informes. El nacimiento de la armonía atonal hizo polvo la melodía, al convertir intervalos y sonidos aislados en casos autónomos. Hasta un cierto punto, la presencia de líneas bien formadas en la dodecafonía y mayormente en el serialismo tradicionales, es rara y fortuita. Igualmente ocurre con Messiaen, siempre que este compositor obtiene sucesiones de sonidos por la manipulación de células rítmicas. Cuando predomina la textura en la música actual es raramente significativa la línea melódica, en caso de hallarse presente. Su práctica ha sido obstruída por ciertos procedimientos indeterminados.

Otra víctima de la desintegración fue (y es) la notación musical, que desde el Renacimiento no causaba tanto malestar a los compositores. En el siglo XIX el Ritmo inició esta clase de problemas, por el hecho de que las barras de compás habían permitido el paso a ritmos fluidos que ninguna clase

de signos podían indicar adecuadamente; ni siquiera las señales del recientemente inventado metrónomo. Por aquel entonces se halló una solución, a través del enriquecimiento de indicaciones verbales en relación con el ritmo, y la confianza en el buen criterio de los intérpretes; sin embargo, estas soluciones han hecho actualmente extremadamente difícil, y quizá imposible, la recreación de la música del siglo XIX, basada en sus propias indicaciones de estilo. No existen señales escritas, fáciles y precisas, para los ejecutantes, acerca de la fluidez del tiempo asimétrico y la notación rítmica; ni siquiera entre los compositores métricos (tampoco en un trabajador tan meticuloso como Elliot Carter), quienes requieren con frecuencia considerables aclaraciones de los editores, antes de ser comprendidos por los intérpretes. Desde la Edad Media, Schoenberg fue el primer compositor que tuvo dificultades para escribir los sonidos. Su *sprechstimme* es tan ambiguo, que existen actualmente serios desacuerdos acerca de lo que demandaba de los cantantes. Los cuartos de tono han sido bien representados con los signos tradicionales; pero es punto menos que imposible escribir las más pequeñas divisiones de la octava, así como las no múltiples de doce y todas aquellas que no están basadas en la octava.

Quizá la víctima más triste de la desintegración métrico-tonal la presenten los auditores de música contemporánea, quienes han sido incapaces de seguirle la pista a la creciente diversidad de alternativas estructurales. Mis colegas de la Preparatoria y yo practicábamos un juego, cuya posibilidad la atribuyo ahora al cambio de actitud en la estructura. Tratábamos de identificar obras famosas, basándonos en uno o dos segundos de música tomada al acaso de alguna grabación. Teníamos mucho más éxito con música escrita después de Beethoven que con la anterior, porque siendo en el siglo XIX tan evidentes las diferencias estilísticas menores entre los compositores, las obras individuales estaban basadas, eventualmente, en armonías únicas y cuestiones de textura. Aprendimos, por tanto, que cuando los principios estructurales son de la propiedad común de un gran número de compositores, como fue el caso desde las edades medias hasta Beethoven, la identificación se logra únicamente por medio del desenvolvimiento de la estructura. En cambio, basta solamente un ejemplo momentáneo para identificar a *Tristán* o a *La Mer*. Este aumento de diversidad causó, de hecho, que los auditorios de los siglos XIX y XX comprendieran, cada vez menos, los desarrollos contemporáneos de la composición. Hoy día hasta un Esterházy se sentiría frustrado si se anunciara una "sinfonía" de cuyo diseño y materiales de construcción no tuviera conocimiento hasta haberla escuchado. ¿Cómo habría reaccionado ante un grupo de obras seriales, basadas individualmente en un sistema tan complejo, de relaciones, que precisaría un gran número de páginas para explicarlo? ¿O ante una obra indeterminada, cuya longitud, forma y fuentes de sonido resultan totalmente diferentes en una segunda audición? ¿O en una velada con La Mont Young, en la que la estructura del torrente sonoro fuese percibida sólo por él mismo, siéndole imposible compartirla con nadie, incluyendo al compositor? La profesión de crítico musical nació, en parte, porque la gente demandaba ayuda para enfrentarse a la proliferación de lo individualmente único; pero el público, y los mismos críticos, pronto habrían de recurrir a expedientes menos desconcertantes: comenzaron a escuchar de nuevo las obras familiares y a comparar sus diversas ejecuciones. Los descendientes de Nicolás Esterházy han estado probablemente haciendo lo mismo.

Emergencia de un nuevo concepto de la música

Los desarrollos de los últimos ciento cincuenta años obviamente indican que el sistema métrico-tonal resultaba muy limitado para un creciente número de compositores. Pese a sus numerosos estilos históricos y personales este sistema es ciertamente una aproximación severamente restringida hacia la música. Bajo su influencia, los compositores del Oeste les pusieron grilletes a los recursos del ritmo, olvidándose virtualmente de ellos. Y desearon la mayor parte de los sonidos terrestres, incluyendo un gran número de los de la voz humana, sencillamente porque no reproducían distintamente los doce sonidos de la octava. También despreciaron un buen número de instrumentos musicales, so pretexto de defectuosas afinaciones, o por sus demasiadas sutilezas de sonido y articulación. Desearon también las disonancias que no estuvieran estrechamente atadas a controles métricos y tonales. Establecieron tabúes en torno a las tritonos, a los sonidos extraños y a cualquier otro fenómeno que amenazara la integridad del sistema. En suma, rechazaron todo aquello que no se adaptara a éste, o fuese de difícil adaptación.

Creo que los compositores del siglo XIX comenzaron a dudar de la necesidad de tantas restricciones, tan pronto como adquirieron una conciencia mayor de sus propias individualidades y de los modelos alternados de forma (no basadas en la retórica) que pudieran ser usados con éxito. Esto puede haber comenzado como una reacción superficial contra el extremado racionalismo y conformismo del siglo XVIII; pero la amplitud de las estructuras usadas más tarde por Wagner, Debussy, Ives, Scriabin, Schoenberg y otros, indica que el cambio se produjo con creciente radicalismo. En efecto, ahora sabemos que fue motivado, en parte, por un fundamental viraje hacia la naturaleza y propósitos del arte, o sea, que cada obra debería contener la "expresión propia" única de su autor, en vez de ejemplificar un estado de ser generalizado, o subjetivado³. Continuado por esta ruta, los compositores del siglo XX han realizado investigaciones exhaustivas en busca de nuevas ideas estructurales: en las tradiciones ajenas a la música de concierto de sus propios países (músicas folclóricas europeas largamente olvidadas por músicos cultivados); en las tradiciones musicales de otros continentes (especialmente África y Asia); en los sonidos comunes de la vida diaria y en campos no musicales, como la filología, las matemáticas y la tecnología electrónica.

Es significativo que en ninguna de estas alternativas se hayan seguido modelos de la historia occidental, para sobreponerse a las otras, o para amalgamarse en un denominador común de estructura. Por lo contrario, han surgido dos nuevos conceptos de composición musical; el de la multiplicidad estructural y el de la supremacía del sonido. Hoy día, la invención de una estructura interna conveniente es uno de los principales factores de la composición (lo que ayuda a explicar la decreciente productividad de los compositores del presente, en comparación con los anteriores a Beethoven. Y también la aproximación "torbellinesca" a la historia de la música de los siglos XIX y XX). Por otra parte, ahora todos los sonidos —incluyendo los recursos del sistema métrico-tonal— son considerados potencialmente musicales. Con frecuencia

3. Harold Osborne, *Estética del Arte Contemporáneo* (Nueva York, 1970), páginas 226-38.

cada vez mayor, las estructuras usadas por los compositores son determinadas por las propiedades únicas del material sonoro elegido para el trabajo. He aquí algunos ejemplos: la característica resonancia del piano influyó determinadamente en la estructura armónica de la Sonata para Piano de Elliot Carter. Las propiedades innatas de una serie elegida determinan las propiedades estructurales (llamadas "forma básica" por Schoenberg) de una obra dodecafónica o serial. Los fenómenos inherentes a la "Visión y Plegaria" de Milton Babbitt determinan la estructura de algunos de sus sonidos electrónicos. Varios sistemas de sonidos para afinaciones exactas, unidos a instrumentos de su propia invención, constituyen la médula del sistema musical de Harry Partch. La distorsión y los procedimientos de estructura de las "Variaciones Barrocas" de Lukas Foss, hacen sobresaltar las identidades estilísticas de las músicas históricas citadas por este compositor. El prurito de proveer un marco adecuado para ruidos de concert-hall inspiró a John Cage la idea de su "4' 33".

Tan pronto como decidieron tomarse libertades con el sistema métrico-tonal, los compositoras comenzaron a mostrar interés por el sonido (en oposición a una clasificación particular de los sonidos), lo cual no se reveló en la práctica de nuevas fuentes sonoras, sino en el uso de los nuevos medios disponibles, particularmente en terrenos del timbre, así como novedosos efectos de solos y conjuntos, densidad, posición de los acordes, registros, otros detalles de textura y sutilezas de dinámica y articulación. El tratamiento de estos detalles, así como sus características armónicas únicas, fueron las que le permitieron a uno identificar algunas obras de Wagner y Debussy casi instantáneamente.

Parece que se trata de un dilema semejante al del huevo y la gallina. ¿Fueron los compositores los primeros en tomarse libertades con el sistema métrico-tonal antes de volver los ojos hacia el sonido y las texturas como alternativa para definir la factura musical, o descubrieron primero el placer de los nuevos sonidos y abandonaron en seguida el sistema métrico-tonal, por temor a inhibir subsecuentes exploraciones? En ambos casos la conclusión sería la misma: el sistema occidental de la música y el nuevo interés por el sonido eran incompatibles entre sí. Los innovadores eligieron el sonido como fuente de trabajo y sus pacientes experimentos en este campo les permitieron, probablemente, lanzarse hacia posibilidades ajenas al Occidente. Debussy, por ejemplo, dijo que el contrapunto javanés sobrepasaba a Palestrina, mientras para otros sonaba como un divertido desorden. Ives, a quien su padre le enseñó a prestar atención al sonido, aunque éste no se conformara con el sistema métrico-tonal, escuchó estructuras en lo que otros rechazaban como inadvertencias. De la misma manera, el espíritu receptivo de Bartok le permitió percibir lógica en música folclórica rechazada por su crudeza por otros. El aumento de actualidad de este criterio puede ilustrarse convenientemente por el interés en los microintervalos, tan desacordes con las normas occidentales. Desde 1920 fueron usados por compositores de varias partes del mundo occidental (independientemente unos de otros, en la mayoría de los casos): en Praga (Alois Haba); en Budapest (Bartok); en Berlín (el círculo de Busoni); en París (Ivan Wyschnegradsky); en Nueva York (Hans Barth e Ives); en el sudoeste norteamericano (Harry Partch); en Cleveland (Ernest Bloch) y en México (Julián Carrillo).

Fue igualmente significativo el creciente uso musical del ruido, esto es, de sonidos de frecuencia indefinida que por definición permanecen fuera del sistema métrico-tonal. La mera presencia de tales sonidos carece de importancia, puesto que las percusiones siempre han sido permitidas en el occidente para acentuar el énfasis rítmico. Aun los novedosos yunques de Wagner y los artificios para efectos de viento y truenos de Strauss hallaban justificación dentro del contexto programático escénico; sin embargo, la forma como iniciaron los compositores el uso del ruido y, particularmente, el sentido que le confirieron, son dignos de atención. En este dominio Debussy fue también uno de los pioneros: no solamente hizo comentarios acerca de la delicadeza de los instrumentos percusivos asiáticos, sino escribió material temático para percusiones occidentales (en *Jeux*, por ejemplo). Los conciertos con artefactos ruidosos que los futuristas organizaban en torno a la Primera Guerra Mundial, eran considerados como aberraciones por aquel tiempo (en realidad, lo son, de acuerdo con normas occidentales). Los cuernos, serruchos y hélices de aviones del *Ballet Mécanique* de George Antheil pasaban por trucos de publicidad entre músicos serios: su prominencia (visual y auditiva) es realmente inapropiada en obras de factura occidental. La música de Varese fue menospreciada por iguales razones; sin embargo, cuando aparece una obra como *Ionisation*, y el propio compositor se propone hallar valores estéticos al golpear las llaves de una flauta (Densidad 21.5), es evidente que las normas que permitieron ridiculizarlo han perdido su valor. En los treinta y no solo Varese usó sonidos de frecuencia indefinida como material temático, sino también gente como Bartok, Alexander Mossolov, Carl Orff, Harry Partch, John Cage, Amadeo Roldán y Carlos Chávez (si se incluyen los "amontonamientos" de sonidos en esta clasificación, podemos añadir los nombres de Ives y Cowell). Ironicamente, los precursionistas a quienes los compositores colocaban en el nivel más bajo entre los músicos, comenzaron intempestivamente y justificadamente, a aumentar sus bonos. Muchos de sus instrumentos producen sonidos que no pertenecen al sistema métrico-tonal, pero además, su tratamiento es único, así como el énfasis en las cualidades que una buena ejecución de música contemporánea demanda: versatilidad y atención meticulosa al fraseo y equilibrio de conjunto.

Nos sería útil especular acerca de las rutas sonoras que pudieron haber tomado los innovadores a principios de este siglo, si la renuente civilización occidental no hubiera permitido los pocos ruidos percusivos que aprobó. Probablemente la mayoría de los compositores habrían aceptado el dodecafonismo que era el único medio sistemático de exploración del sonido, dentro del sistema métrico-tonal. Este aspecto del método es poco apreciado. Debería recibir mayor énfasis en libros y en las clases de historia, aunque sólo fuera porque el procedimiento usual del dodecafonismo, o sea la búsqueda de apropiados números de serie para todas las notas, induce atención para los aspectos menos atractivos de la música dodecafónica. Las preguntas importantes, las preguntas que revelan belleza, son las mismas que el compositor se iba contestando, paso a paso, mientras trabajaba. O sea: ¿de dónde proviene el timbre de este sonido? ¿Por qué se halla en este registro? ¿Por qué se articula en esta forma? ¿Qué hace aquí este silencio? Revisando las décadas sucesivas, se da uno cuenta de la importancia de tales preguntas, porque en el serialismo las cuestiones de timbre, registro, dinámica, duraciones y modos de articulación eran señaladas para su mejor examen y tratamiento sistemáticos.

Otra relación sonora que los compositores pueden haber explorado es el uso temático del estilo. A principios de este siglo Ives y Mahler proveyeron ejemplos, simultáneamente con yuxtaposiciones y collages (de los que también Varese ofreció ejemplos). Por otra parte, mediante investigaciones histórico-musicales se fue creando atención hacia la variedad de texturas sonoras que los instrumentos y estilos antiguos pueden contener; sin embargo, la importancia de estas investigaciones fue reconocida hasta 1960, cuando la idea de mezclar, pero no confundir, se convirtió en la técnica más importante del teatro de medios múltiples y se elaboraron temas sobre estilos históricos en obras como *Votre Faust* de Henri Pousseur, *Contra mortem et tempus* de George Rochberg, *Baroque Variations* de Lukas Foss, *Sinfonía* de Berio y *The Nude Paper Sermon* de Eric Salzman.

Durante las décadas de 1920 y 30, la principal adición a las manifestaciones de interés por el sonido, la constituyó el frecuente uso de singulares conjuntos instrumentales de cámara y una casi constante preocupación por las relaciones espaciales entre diferentes fuentes de sonido. La instrumentación y los diagramas escénicos de la *Sonata para dos Pianos y Percusión y Música para Cuerdas, Percusión y Celesta* de Bartok ofrecen los primeros ejemplos. (También merecen atención los experimentos de Stokowski con la constitución y colocación de la Orquesta de Filadelfia).

La actitud hacia la composición que comenzó a florecer en estos años puede, quizá, condensarse en una definición de la música que Varese le pidió prestada a Hoene Wronsky: "La corporalización de la inteligencia contenida en el sonido". Esta frase encierra una suposición latente de la relación del hombre con los materiales de la música. Si el sonido posee "inteligencia" quiere decir que se aproxima a la complejidad desconocedora de un fenómeno vivo. El conferirle carne a una inteligencia no significa pasar por un colador las impurezas y usar lo colocado para algún fin predeterminado, sino dar expresión a todo lo esencial en la naturaleza del sonido. Esta es una formidable reversión de las reglas tan poderosamente promulgadas por la civilización occidental, puesto que, de acuerdo con aquella definición, el compositor es el sirviente y no el patrón del sonido.

El Interludio Neoclásico

Muchos años habrían de correr antes de que las nuevas ideas mostraran señales de eventual dominio del pensamiento musical. En la década de 1920 el radicalismo fue desechado por algunos compositores (bajo el evidente apoyo del público), quienes, confirmando el pasado y volviendo sus ojos a la historia del Occidente, se convirtieron en "neoclásicos". Cómo y por qué ocurrió esto en el umbral del cambio radical, es una de las más fascinantes cuestiones de la música del siglo XX. Desde 1970 estamos testimoniando una racha mundial de regresión, inmediatamente después de dos décadas de intensa actividad renovadora en todos los campos del pensamiento. Quizá algún suspiro colectivo similar haya iniciado los años del neoclacisismo. La cuestión económica debe haber influido, puesto que toda la industria musical: salas y organismos de conciertos, giras, manufactureros de instrumentos, publicistas de música y libros de texto, escuelas, periodismo musical, todo convergía al servicio de la música tradicional. Para que una música nueva pudiese ser escuchada y aceptada se habría requerido una cadena paralela de instituciones alternas. La Gran Depresión y la Segunda Guerra Mundial lo hicieron imposible. Por

ésta, y probablemente por otras razones, los nuevos valores estéticos se mantuvieron relativamente adormecidos hasta después de la Guerra y la mayoría de los compositores usaron sus ingenios para adaptar la superficie de frecuentes innovaciones a las normas y metas del pasado. Al realizarlo confirmaron la tonalidad y el ritmo métrico, grandemente ornamentados ambos, y volvieron a las formas del pasado remoto; pero no solamente jugaron con la historia: su confirmación de la tradición occidental fue tan profunda, que dio nacimiento a un nuevo género: el concierto para orquesta, como una primera expresión colectiva novedosa, desde mediados del siglo XIX⁴. Otro desarrollo significativo ocurrió cuando la música africana hizo su primera (aunque diluida) aparición en las salas de concierto del Occidente, lo cual ocurrió, principalmente, porque los ritmos sincopados del jazz servían de apropiados ornamentos a la tonalidad en uso.

Desarrollos a partir de 1950

En virtud de un gran número de eventos importantes ocurridos en torno a 1950, se acostumbra pensar en ese año para marcar, cada vez con mayor incremento, la emergencia de la vanguardia musical, formada por el grupo cuya música se vale de sonidos y estructuras ajenas a la tradición del Occidente. Pueden citarse los siguientes acontecimientos: las primeras composiciones seriales de Milton Babbitt; Olivier Messiaen, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, los neoclásicos influenciados por Igor Stravinski; los primeros estudios de *música concreta* de Pierre Schaeffer y Pierre Henry; las primeras obras indeterminadas de John Cage y su círculo; la fundación del Taller Experimental de Tokio (*Jikken Kobo*); la muerte de Stalin, que permitió una suavización ideológica de restricciones en el bloque comunista y el restablecimiento de contactos entre la Europa Oriental y el resto del mundo; así como el resurgimiento y la prosperidad de las naciones, que permitieron finalmente el desarrollo de facilidades tendientes a solucionar nuevos requerimientos musicales (tales como los primeros tres laboratorios de música electrónica, establecidos en París, Colonia y Nueva York). Los musicógrafos necesitan siempre marcadores como 1950 y continuarán probablemente usándolos, pero éste, al igual que todos los demás, impedirá una racional comprensión. Nada fundamentalmente novedoso acaeció durante aquel año. Solamente unas cuantas ideas acerca del sonido musical y la estructura, algunas de las cuales procedían de un siglo atrás, comenzaron a ser codificadas en técnicas e instituciones específicas, haciendo tangible la existencia de un nuevo concepto de la música.

La supremacía del sonido y la multiplicidad estructural eran explotadas en el contexto del serialismo, por medio de la separación de algunas categorías tradicionales del sonido musical y su serialización individual. Esta técnica, unida a la atención que prestaron los compositores a algunos ingredientes de la tradición musical, les privó sistemáticamente de un legado indeseado del sistema métrico-tonal, así como de la costumbre de pensar acerca de relaciones entre los elementos musicales. Puede no haberse tratado de una aspiración consciente entre los compositores seriales, pero no obstante, este fue el

4. Mi artículo "El Concierto para Orquesta" (*Notes*, V.XXX 1973) ps. 15-23, amplía este tema.

efecto. El ritmo de superficie, al ser serializado e independizado de otros elementos, cesó en sus funciones de ayudante de las relaciones sonoras y articulación formal. Al tratar el registro de la misma manera, los compositores rompieron la costumbre de asignar a cada nivel de textura el tipo de sonido y movimiento rítmico tan largamente en uso. En igual forma, la dinámica se divorció sistemáticamente de procedimientos tan tradicionales como el refuerzo de estructuras melódicas y el establecimiento de distinciones entre las partes principales y las subsidiarias de una textura. Algunos de los demás elementos del estilo tradicional fueron igualmente liberados de viejos lazos y alineamientos, dando como resultado general una yuxtaposición sorprendentemente refrescante de sonoridades.

La naturaleza drástica de estas operaciones y su rápida aceptación en todos los centros de la vanguardia, demuestran lo difícil que resultó el rompimiento con viejas costumbres y la ansiedad con que los compositores lo esperaban. La música serial nunca alcanzó popularidad entre los auditorios; pero a mediados de los 1960s solamente unos pocos compositores se preocupaban por ello como único estímulo de creación. Probablemente una de las causas para el descontento del público habría que achacársela a los instrumentos occidentales para los que se escribía esta música, los cuales no eran los requeridos para el control justo de la dinámica y la articulación en todas las tesituras. Consecuentemente, la mayor parte de las bellezas de la música serial no pueden ser apreciadas, sencillamente por la imposibilidad de escucharlas, lo cual es una ironía, si se considera que el serialismo representó un esfuerzo auténtico y serio para obtener un mayor control sobre los elementos del sonido. El problema que finalmente entristeció a los compositores deriva, creo, del acercamiento del serialismo a la estructura y a la forma. La preplanificación requerida por una obra serial tiene por objeto llevar a cabo un sistema único de relaciones capaces de producir combinaciones de sonidos y silencios que satisfagan al compositor. Cada sistema encierra un número de detalles subjetivos que confieren a la obra una revelación en tiempo de su estructura interna. La forma —esto es, lo que se escucha durante la ejecución— tiende el estatismo, y no a moverse progresivamente hacia varios objetivos, a la manera occidental, sino a permanecer en un mismo sitio, en un movimiento de rueda, dentro de rueda, que revela sus aspectos en variadas y novedosas inflexiones y combinaciones. Este aspecto se halla tan generalizado, que representa una notable reversión de la práctica, puesto que en la música occidental se usa un mismo sistema para producir muchas formas, mientras que en la música serial muchos sistemas producen la misma forma. Esta concentración de sistemas fue una parte valiosa de la experiencia serial, puesto que les enseñó a un gran número de compositores que la estructura interna de una obra constituía una de sus opciones. La individualidad de una obra serial —incluyendo en gran parte su calidad de expresión subjetiva del compositor— puede ser compartida únicamente por aquellos que están interesados y capacitados en y para el análisis estructural. No abundan los compositores capaces de aceptar este grado de aislamiento; pero existe un grupo activo, concentrado principalmente en la Universidad de Princeton, que continúa inventando sistemas complejos, basados en la lingüística, las matemáticas y otros medios.

Simultáneamente con el serialismo, ocurrió una nueva aproximación hacia la estructura, bajo el nombre de indeterminación. A su luz, los compositores inventaron estructuras para ejecuciones y no para obras. Es significa-

tivo el hecho de que muchos compositores neoclásicos hayan adoptado el seriismo, pero no la indeterminación. Y es que aquél era mucho más tradicional. No solamente usaba los sonidos y el vocabulario tímbrico del sistema métrico-tonal, pero, lo que era más importante, operaba bajo principios occidentales de estética en el sentido de que las obras de arte debían tener una forma permanente sobre la que el creador ejerciera la última autoridad. La indeterminación, en cambio, no exigía restricciones para el sonido y cuestionaba abiertamente la autoridad occidental sobre la permanencia y el control del compositor. Los primeros signos de estas ideas proceden del siglo XIX, cuando los compositores despreciaban un poco los controles tradicionales, al alejarse del modelo único de forma retórica y adoptaban modelos extrahumanos, como la naturaleza o antirracionales, como el fluir de las emociones y los recuerdos. El siglo XIX también devaluó ligeramente la permanencia y el control del compositor, cuando alentó a los virtuosos para que no variaran sus interpretaciones, convirtiéndose, así, en personalidades co-creadoras. Por otra parte, al tolerar innovaciones que debilitaban la tonalidad y el ritmo métrico ataban en forma sutil los fines y metas del control tradicional.

Se da generalmente crédito a John Cage por la actitud explícita de introducir la indeterminación. Su fama contradice el hecho de que las técnicas de la indeterminación tuvieron como antecedentes a Ives, Duchamp, Cowell y Grainger, así como ejecuciones "dada" y futurísticas. También detracta las contribuciones esenciales que otros compositores de su círculo realizaban al mismo tiempo. Sin embargo, Cage es un líder de notoriedad comprensible. No puedo pensar en ningún otro compositor que combine su inventiva y coordinación, con su habilidad para inspirar ideas frescas a otras gentes y su talento para capturar la atención del público. Como acontecía con tantos otros compositores, su motivación básica de 1950 consistía en enaltecer el papel del sonido en la música, lo cual le había siempre atraído grandemente, como lo demostró, por ejemplo, con el piano preparado, que inventó en 1938 y los *Paisajes Imaginarios 1-3* (1939-42) —primera obra integrada con sonidos electrónicos. Su nueva tendencia —composición al azar— se asemejó al serialismo en el sentido de que bolqueaba corrientes modelos de pensamiento. Como lo dijo más tarde, el valor del acaso reside en remover de la música determinaciones humanas, como el gusto, la educación y la memoria. Pronto se vio, sin embargo, que Cage les había ganado la delantera a los serialistas en terrenos de la expresión personal: no salamente se apartó de ella, sino la negó en absoluto. En sus primeros ensayos borroneaba el papel, tiraba los dados o recurría a otros expedientes extraños para determinar las notas que debía escribir. Un colega suyo —Morton Feldman— aplicó la indeterminación a ejecuciones de *Proyecciones* (1950-51), usando una notación proporcional para indicar duraciones aproximadas y campos de registros, entre los que el ejecutante elige alturas. Otro colega —Earle Brown— realizó el principio de la notación gráfica con mayor precisión en *Diciembre de 1952* y creó la primera obra de forma modular abierta, *25 páginas* (1953). Cuatro años más tarde un nuevo miembro del círculo —Christian Wolff— comenzó a experimentar con estructuras que facilitarían interacciones espontáneas entre los ejecutantes. Estos ejemplos indican que el círculo de Cage no tomó muy seriamente sus conceptos sobre el azar. Inmediatamente le dieron la espalda a su negativa de expresión subjetiva y comenzaron a explorar un nuevo concepto de expresión subjetiva compartida, que comprende a los ejecutantes, tanto

como el compositor y algunas veces hasta al auditorio. La música que Cage compuso en este período demuestra que él aceptó la idea. Por ejemplo, en *Para un ejecutante de Cuerdas*, le indica al ejecutante los movimientos que debe hacer, pero no los sonidos que debería producir⁵.

Si la historia del serialismo debiera ser una guía, la flexibilidad demostrada en aquellos años tempranos pudo haber salvado a la indeterminación de una existencia precaria. Actualmente su uso se ha extendido considerablemente. Se recurre con frecuencia a su conveniente escritura, cuando se presenta un *cluster* en conjunto, tratándose de una obra tradicionalmente básica. El orden y movimiento de la textura se anotan gráficamente y los ejecutantes se encargan, a voluntad, de los registros, con lo que se les ahorra al compositor y a los intérpretes una gran cantidad de cacería de notas. En formas abiertas de música serial los procedimientos indeterminados han sido combinados, así mismo, con otros principios estructurales, por Boulez y Stockhausen. En su reciente *Coming Together*, Federic Rzewski se apega más a la estética original de expresión subjetiva compartida, que ilustra la cantidad de ingenio y la intensidad de expresión que una estructura indeterminada puede contener. Puesto que con frecuencia se interpreta mal la indeterminación, vale la pena analizar detalladamente la obra de Rzewski, la cual contiene el contexto de una carta escrita por uno de los presos asesinados por la policía en la Prisión Estatal de Attica, Nueva York. La partitura está formada por una sola progresión matemática de sonidos, que contiene 6,272 notas y requiere cosa de veinte minutos para su ejecución. Puesto que solamente aparecen un valor rítmico (corto) y siete sonidos diferentes, la línea es una personificación de la rigidez. Un instrumento bajo (se recomienda la guitarra eléctrica) toca esta progresión continuamente, mientras otros instrumentistas (cuyo número no es dado) improvisan en torno suyo lo que se especifica en el siguiente esquema: cada ejecutante elige a discreción uno de los sonidos del instrumento bajo y lo sostiene por un poco de tiempo. En seguida espera en silencio y pesca otro sonido de la línea que va pasando. Después comienza a tomar grupos de dos o tres notas y a ejecutarlas algo más rápidamente, pero siempre a mayor lentitud que las del bajo. Estas notas tomadas de la línea pueden ser ligeramente ornamentadas y los ejecutantes están autorizados a incorporar acentos o valores rítmicos alterados, para vivificar la corriente; sin embargo, el bajo permanece rígido y los otros instrumentos deben siempre abandonar lo que están tocando y reunirse con él. Este proceso va aglutinándose, con cada vez menos y más cortas pausas, hasta que, al final de la obra todos tocan al unísono. Contra todo este proceso, un narrador recita el texto, compuesto por ocho frases que se repiten con pausas entre una y otra, para producir otro esquema de rigidez. Lo expresado allí —incluyendo preocupaciones familiares— pertenece sin duda, a un hombre sensitivo. Cuando escuché la obra por vez primera desconocía su mecanismo, así como el uso de la indeterminación; pero percibí un sentimiento de terror: el sonido de gente arrojada, una por una, dentro de un sistema que habría de destruirla⁶.

5. Ahora los compositores prefieren usar el término *chance* (acaso) sólo en relación con obras compuestas por medio de procesos del azar; e *indeterminación* en caso de que la obra contenga elementos internos que no determinen el resultado final de la ejecución. El término *aleatorio* no gusta generalmente.

6. En razón de que muchos aspectos superficiales de *Coming Together* suenan

Una de las curiosidades de la interminación durante su temprana etapa neoyorkina era su presencia continua en el aire, por dondequiera, sin que fuese posible percibirla. Llegó del Africa y se emulsionó con la híbrida música de jazz. El propio Cage concibió la indeterminación a través de las filosofías de Asia. Se puede explicar plausiblemente la falta de interés de Cage en el jazz por el hecho de que las ideas le inspiran algo más que sólo música. Una década más tarde, la influencia del jazz en los innovadores, era por lo menos tan fuerte como la del propio Cage.

La más profunda influencia del jazz en el pensamiento musical del occidente —así como la más sutil—, se presentó en el área de control del compositor. Puesto que se trataba de un arte "folclórico" los occidentales no tenían que preocuparse por los autores, ni demás requerimientos del arte culto. Lo aceptaban tal como era y como sonaba. El público en general nunca había podido proceder igualmente en terrenos de música no occidental, pero puesto que el jazz contenía muchos lineamientos occidentales, como ritmo métrico, tonalidad, instrumentos occidentales, les resultaba accesible. Quizá en la primera mitad de este siglo la idea, en jazz, de falta de control, o control compartido, haya sido inconcebible para los occidentales. O quizá se le tomó como un signo de inferioridad cultural. Esto ayuda, por lo menos, a explicar la razón de que las estaciones radiofónicas actuales de la llamada "buena música" no transmitan jazz⁷. Cuando directores de bandas como Duke Ellington, Paul Whiteman y Benny Goodman introdujeron un estilo para la sociedad culta, impusieron rápidamente un control por medio de sus "propios" arreglos, cuya dirección orquestal también impusieron. Compositores de concierto, como Stravinsky, Milhaud y Copland incrementaron la impresión de que el jazz era diferente, pero no antioccidental, cuando por medio de sus características superficiales, compusieron sinfonías y conciertos occidentales; sin embargo, algunos cuantos músicos —en su mayoría pobres y negros— conservaron viva la estética original, de manera que eventualmente, les fue familiar a todos, aunque no necesariamente articulada: en música puede presentarse una ejecución creada por un grupo de personas que improvisan conjuntamente. Vale la pena darse cuenta de que el improvisar en la tradición occidental mantuvo siempre el concepto de un solista como improvisador elegido. Tan extraña es la idea de improvisación colectiva de jazz, que no todos los músicos profesionales la han captado aún. El crítico de "Jazz" de algún periódico, o revista, escribe acerca de la música que escucha, mientras que el crítico de "música" sigue diciendo que le es imposible evaluar una nueva obra, porque depende en gran parte de lo que hacen los ejecutantes.

Si en sus épocas tempranas el jazz era un pobre y explotado hijastro, en la década de 1950 se convirtió en un líder con frecuencia más expresivo en el terreno de las tendencias estéticas nuevas que la mayoría de las obras de

familiares, la avanzada posición histórica de la obra puede no impresionar a cada escucha. La obra contiene los sonidos y el pulso regular del sistema métrico-tonal, pero la estructuración de estos elementos no es ni tonal, ni métrica. La indeterminación e inventiva del sistema único de Rzewski no concuerdan con la estética occidental. La posición de muchos compositores (Steve Reich, y Terry Riley, por ejemplo) se misenterpreta algunas veces, porque su música presenta un aspecto exterior igualmente familiar.

7. En México Radio Universidad lleva un gran número de años transmitiendo a diario muy buenos programas de jazz, a cargo de López Moctezuma (Traductora).

concierto de la vanguardia. Ya desde los 1940s, Charlie Parker había creado un jazz experimental, no para bailar, con piquetes y respuntes no melódicos de sonidos. En la última parte de la década de 1950 John Coltrane y más tarde Ornette Coleman abandonaron totalmente las emboscaduras de la tonalidad, el compás y la melodía y compusieron música de improvisadas texturas sonoras. Pese a que otros instrumentistas de jazz entraron al movimiento, llama la atención que los líderes tocaran saxofón, sin duda porque este instrumento puede producir una variedad única de gritos, lamentos, murmullos y otros sonidos de frecuencia indefinida. En la década de 1960 el jazz de este tipo era el incentivo mayor para la expresión subjetiva y la improvisación colectiva del campo concertístico. En efecto, este nuevo jazz, junto con la emergencia del "rock", aproximó mayormente los sonidos y las figuras de la música popular a los de la música nueva de concierto, como había sucedido desde los tiempos de Beethoven.

La reconsolidación de la música a varios niveles intelectuales y sociales, fue uno de los fenómenos más notables de los 1960s. Otras señales de reintegración se hallaban desde tiempo atrás en evidencia. Una de éstas fue el resurgimiento de la teoría musical como una fuerza activa del pensamiento contemporáneo. Los especialistas en teoría se habían estancado en sus métodos sobre el sistema occidental y en sus esfuerzos por justificar las innovaciones recientes desde puntos de vista de aquel sistema. Con Busoni, Ives, Schoenberg, Cowell, Bartok, Hába, Carrillo, Partch, Cage, Babbitt, Xenakis, Young y muchos otros, los compositores hicieron de la teoría una espuela para la nueva música. Otro fenómeno de integración, aún más impresionante, fue la invención y el desarrollo de los instrumentos electrónicos, que constituyeron la única idea nueva en la producción y control del sonido musical desde los principios de la historia. En este campo contribuyeron varios segmentos de la sociedad: hombres de ciencia e ingenieros en los comienzos del siglo XIX; estudios de Hollywood (donde los micrófonos fueron por primera vez factores en la composición); orquestas de baile (que usaron por primera vez micrófonos en sus actos); estaciones de radio y universidades (que prestaron sus facilidades electrónicas y patrocinaron pabellones de ferias mundiales como escaparates para obras electrónicas); y bandas de "rock" (las primeras en usar recursos electrónicos no grabados en sus ejecuciones en vivo)⁸.

Las motivaciones estéticas que impulsaron el uso de aparatos electrónicos son quizá más claramente reveladas en las críticas basadas en normas occidentales de control, que aceptan la presencia de sonidos interesantes en la música electrónica, pero hallan defectuosa la sencillez de los procedimientos. Los compositores están de acuerdo en que durante los 1950s no dependía de ellos la sencillez, porque el proceso de construir sonidos en una cinta era extremadamente agobiante; el uso de computadoras para controlar el equipo de laboratorio y el desarrollo de los sintetizadores ha reducido aquel problema. Pero hoy, como ayer, la cuestión principal reside en la estética. ¿Qué es más importante: el sonido, o el uso que de él se haga? En el segundo caso, debe por fuerza ponerse en evidencia una fuerte mano trabajadora; en el primero, solamente una forma sencilla —una curva, una intersección de planos, un pro-

8. Lowell Cross ofrece una cronología de estos desarrollos en "Electronic Music" 1948-53, *Perspectivas de la Música Nueva*, Vol. VII. N° 1 (1968) pág. 32-65.

ceso que pruebe sus propias conclusiones, un campo estático— puede ser la única evidencia de control humano deseada, fuera de la elección original de materiales. Los aparatos electrónicos han multiplicado por mil los sonidos y las estructuras con que cuenta actualmente la música. Si las formas importaran tanto en nuestro tiempo, se habría aplicado la electrónica a la expansión de su variedad y complejidad.

Implicaciones para la Historia de la Civilización

Después de siglo y medio de innovaciones, con frecuencia enloquecedoras, creo que hemos llegado a un plano desde donde la contemplación de la estética parece que no variará por un largo tiempo. Esta evaluación coincide tanto con la creencia de que estábamos viviendo en un período de transición, como con la de considerar nuestra era estable; sin embargo, creo que algo más podría decirse al respecto. Existen muchas pruebas de que estamos testimoniando uno de los eventos históricos más trascendentales de la historia: un cambio de civilizaciones.

Hace muchas décadas que se habla de la realidad de una tal premisa. Los textos de historia de Spengler y Toynbee, por ejemplo, describieron la decadencia de la civilización occidental y algunos observadores agudos de los desarrollos políticos y sociales han estado confirmando las diferencias cada vez más agudas entre las circunstancias de la vida actual y las de hace unas pocas generaciones. En la última década Leonard Mayer observó agudamente que "en el fondo de esta nueva estética (de indeterminación) existe un concepto de hombre y universo, casi opuesto a los que han dominado el pensamiento occidental desde sus comienzos". No es de sorprender que un músico pensador, como Meyer se haya convertido en heraldo de un nuevo orden. Hasta cierto punto, todas las artes contienen los sentimientos íntimos y las actitudes internas de la gente, pero en el presente caso la música puede representar el más fácil acceso a tal información. Cuando es posible comparar las diferencias radicales, como en este caso, la naturaleza abstracta de la música tiene la virtud de permitir un inmediato acceso a la mente humana, a sus aspiraciones y a sus valores, así como al pensamiento colectivo de una civilización. Por tanto, los historiadores de la música poseen los medios para ver ahora lo que otros serán capaces de deducir mucho más tarde, cuando se haya calmado el tremendo clamor de los cambios de instituciones políticas y sociales. Ahora, con los beneficios de la retrospectiva, los historiadores de la música pueden ver que los cambios actuales han contradicho las expectativas de la mayoría de los otros observadores: no se trató de una catástrofe, sino de una transformación, y no se realizó de manera abrupta, sino gradual.

Una mirada hacia donde se componen y escuchan las nuevas músicas populares y las de concierto muestra que la civilización nueva no está atada, como lo estuvieron las anteriores, por la geografía, el lenguaje, la nacionalidad o la raza. Está compuesta, al contrario, por gente de todo el mundo, cuyas miras se hallan condicionadas por un alto nivel de educación, tecnología y contacto con el gran mundo. Por tanto, aunque sea producto de las revoluciones científicas e industriales del Oeste, está absorbiendo a los países en desarrollo del mundo entero, a partir de sus profesionistas técnicos, o internacionales y de sus poblaciones universitarias. Pronto una gran parte de China se conver-

9. L.B. Meyer "¿Fin del Renacimiento?" Hudson Review, Vol. XVI (1963), p. 174.

tirá en participante activa, como lo es ya la mayor parte de Japón. Tan novedosa condición de la historia universal no ha recibido todavía una denominación satisfactoria. Términos posibles como civilización "contemporánea", "tecnetrónica", "multilateral", "universal" y "postindustrial", por mencionar solamente algunos de los que he leído, suenan débiles o artificiales. Es posible que estemos ahora entrando en una era que sobrepase el verdadero concepto de "civilización".

Una distancia tan corta como nos separa ahora de la corriente principal de la música occidental es suficiente para permitirnos, mejor que nunca antes, contemplarla más aislada y comprensivamente. Para mí, el significado cultural del sistema métrico-tonal está revelado con especial claridad. Me sorprende el hecho de que haya sido, en verdad, el producto de una civilización y no de un período aislado, o de una persona o de un grupo. Por lo menos desde los primeros años del Renacimiento se evaluaron la inteligencia y el valor sobre cualquier otras cualidades humanas y se confirieron las más altas recompensas a lo geográfico. En la vida real este dinamismo se ha salido frecuentemente de control; pero en la música ha sido siempre canalizado dentro del sistema métrico-tonal. Este sistema abarca tan perfectamente las ambiciones y la conciencia del hombre occidental que debe ser colocado entre las más sublimes creaciones. No es de sorprender que haya ejercido un envidiable poder durante siglos. Bajo su influencia los hombres y las mujeres de todo el mundo occidental aceptan gustosos la austeridad y la regimentación¹⁰. En acción conjunta rechazaron la mayoría de las posibilidades musicales del mundo y refinaron lo que quedaba hasta conferirle una esencia cristalina. Esta fue la clase de unidad y disciplina que los líderes de la Iglesia y el Estado ansiaban inspirar sin éxito. Seguimos percibiendo su legado cuando se le llama a la música "lenguaje universal" y se promueve en las escuelas porque "forma el carácter". Si solamente consideramos el ritmo, los otros valores adquieren significado. El uso occidental de meras barras de compás es un epítome del pensamiento racional, basado aparentemente en aquellos ritmos relativamente ordenados y direccionales de la vida del hombre, tales como caminar y respirar, con exclusión de otras posibilidades del universo, incluyendo los ritmos direccionales e indeterminados de la emotividad humana, el dolor y la percepción natural del tiempo. Pero una alta consideración del pensamiento racional, que parece moverse tras estas premisas, no constituye el único valor procedente del sistema de barras de compás. Su aplastante énfasis sobre el orden y la dirección refleja también —creo— una creencia occidental aun más profunda, quizá la más profunda de todas: la ambición del hombre como medida y propósito del mundo.

Hoy día, en vez de confiar sus imaginaciones dentro de un solo marco estructural, los compositores están inventando miríadas de sistemas musicales nuevos. Como se ha dicho, esto representa un rompimiento fundamental con el pasado, al reconocerse el nacimiento de una miríada de necesidades y posibi-

10. Informes de esta naturaleza son proporcionales por las publicaciones del Centro para el Estudio de las Instituciones Democráticas. (Sta. Barbara, Calif., 1967); en *The Greening of America* (N.Y. 1970) y en *Future Shock* (N.Y. 1970).

lidades musicales. Puede también reflejar cambios fundamentales en la percepción de la vida, como, por ejemplo, una conciencia más amplia del mundo y de los diferentes valores de la gente que lo habita. Aun más: puede reflejar las vastas oportunidades que nos permite la nueva cultura (comparadas con casi todas las obtenibles antes del surgimiento de la tecnología moderna) para identificar y nutrir nuestras individualidades. La nueva actitud hacia el ritmo parece proceder de un impulso igualmente generoso: no impone una norma, generalizada; investiga los valores diferenciados de los sonidos, en parte para que cada uno pueda existir dentro de su propia medida.

La mayoría de lo que he descrito sugiere que la lucha occidental por el dominio absoluto ha sido reemplazada en la composición por ideas más suaves. ¡Qué estupendo sería si las instituciones políticas y sociales pudieran alcanzar nuevas metas con igual gentileza! Pero el mundo ha procedido así. De hecho, la inhabilidad de los viejos líderes para aceptar la multiplicidad de deseos y lealtades que predominan entre los pueblos de la tierra, son causa de la mayoría de las crueldades y errores sobre los que informa diariamente la prensa. Dentro de las industrias de la música existe, así mismo, una renuencia similar para aceptar al mundo nuevo de la música, lo cual ha echado a perder magníficas oportunidades. En la última década hemos sido testigos de los inmensos recursos norteamericanos empleados en la construcción de centros de acción para las artes liberales, cuya razón de ser se encamina a perpetuar la cultura del pasado y cuya arquitectura interna y externa choca con la música, teatro y danza contemporáneos. Ya están decayendo los auditorios para los que se han dedicado estos centros. La Fundación Ford canalizó casi un billón de dólares dentro de las orquestas norteamericanas, pese a que los compositores contemporáneos ya no las necesitan, ni reciben apoyo de los auditorios; y pese a que las compañías grabadoras duplican todo lo que les es más caro a las orquestas. La Fundación ya admitió que su programa había fallado y que las orquestas patrocinadas se hallaban próximas a la ruina¹¹. Los críticos de todas partes, pero especialmente los de Nueva York, ignoran los estudios, graneros, iglesias y galerías donde la nueva música se ejecuta con mayor frecuencia; y luego reportan que nuestra vida musical se está corrompiendo. Un gran número de educadores están tratando de remediar estas pérdidas por medio de programas en los que se desprecia en absoluto el mundo no occidental, incluyendo a los compositores de música contemporánea.

En virtud de actividades tales, son pocos los profesionistas —no solamente los músicos— que se dan cuenta del privilegio que significa estar vivos en los tiempos actuales. Y, sin embargo, en nuestro medio está ocurriendo lo inimaginable: civilización tras civilización cambian sus viejas formas de pensamiento y se dirigen hacia una nueva y común línea de metas, valores y gentes. No se trata aquí de pensar si tal evolución es buena o mala, sino de saber qué está ocurriendo, de que se trata de uno de los más grandes cambios de la historia de la humanidad y que somos parte de ello. En realidad, las nuevas actitudes en las artes, especialmente en la música, pueden muy bien considerarse como los primeros signos de un milenio nuevo y global.

Traducción de E.P.

11. Oona Sullivan, "Informe especial: Dificultades Sinfónicas (Financieras)", Carta de la Fundación Ford 1º de febrero de 1973, páginas 4-5.

pianos
Y
organos,
S. a.
rhin 27



T. 546-08-11 ~ 546-08-12

IMPORTADORES

BECHSTEIN

BLÜTHNER

WEINBACH

PETROF

Rösler

August Förster

MELODIGRAND

G. RICORDI & Co. INC. EN MEXICO

CARRASCO	CINCO MAZURKAS PARA PIANO
GALINDO	CINCO CANCIONES A LA MADRE MUERTA
MONCAYO	TRIO PARA FLAUTA, VIOLIN Y PIANO
ROLON	DOS ESTUDIOS Y TRES DANZAS INDIGENAS PARA PIANO
ENRIQUEZ	MOVIL I PARA PIANO
RUVALCABA	CUARTETO PARA CUERDAS
	OBRAS DE HERNANDEZ Y VELAZQUEZ



Establecida en
Milán, en 1808

REPRESENTANTE EXCLUSIVO DE LAS EDICIONES DE BELLAS ARTES DEL
ESTADO DE JALISCO Y EDICIONES MEXICANAS DE MUSICA.

Paseo de la Reborma 481 - A, México 5, D. F. Tel. 533-75-06

ORQUESTA SINFONICA NACIONAL

TEMPORADA DE OTOÑO, 1975

La Obra Sinfónica de GUSTAV MAHLER

Conciertos de los meses de Noviembre y Diciembre
Viernes, a las 20.30 hs. Domingos, a las 12.15 hs.

Noviembre 2 Director, EDUARDO MATA.

Solista, OSBELIA HERNANDEZ.

Coros de la Escuela Nacional de Música UNAM y Niños
Cantores de Puebla.

Directores JORGE MEDINA Y FELIPE LEDESMA.

MAHLER: **Sinfonía No. 3.**

Noviembre 7 y 9. Director, MAURICE ABRAVANEL.

MAHLER: **Sinfonía No. 7.**

Noviembre 14 y 16. Director, PEDRO CALDERON.

J.CH. BACH: **Sinfonía en si bemol mayor.**

MAHLER: **Sinfonía No. 5.**

Noviembre 21 y 23. Director, STANISLAW SKROWACZEWSKI.

MAHLER: **Sinfonía No. 6 "Trágica".**

Noviembre 28 y 30. Director, JILIUS RUDEL.

Solistas, MASUKO USHIODA, EMILY ISRAEL, PATRICIA
MENA DI STEFANO.

CORO "CONVIVIVM MUSICUM".

MOZART: **Concierto para Violín y Orquesta.**

MAHLER: **Sinfonía No. 2 "Resurrección".**

Diciembre 5 y 7. Director, PETER EROS.

Solista, JORGE FEDERICO OSORIO.

R. CASTRO: **Vals Capricho.**

Prokofiev: **Concierto para Piano y Orquesta No. 1.**

MAHLER: **Sinfonía No. 1 "El Titán".**

Diciembre 12 y 14. Director, EDUARDO MATA.

Solistas, DOLORES STRAZICICH, SOCORRO SALAS, LU-
CILA COLUMBA, NELLY PACHECO, DORA DE LA
PEÑA, RICHARD KNESS, LUIS TORRES, JOHN WEST,
CORO DE LA ESCUELA NACIONAL, DE MUSICA,
UNAM, CORO "CONVIVIVM MUSICUM", CORO
DE LOS NIÑOS CANTORES DE PUEBLA.

DIRECTORES, JORGE MEDINA, LUIS BERBER, FELIPE LE-
DESMA.

MAHLER: **Sinfonía No. 8 "De los mil".**

PALACIO DE LAS BELLAS ARTES

Boletos en taquillas.